

XV SEMINÁRIO DE PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

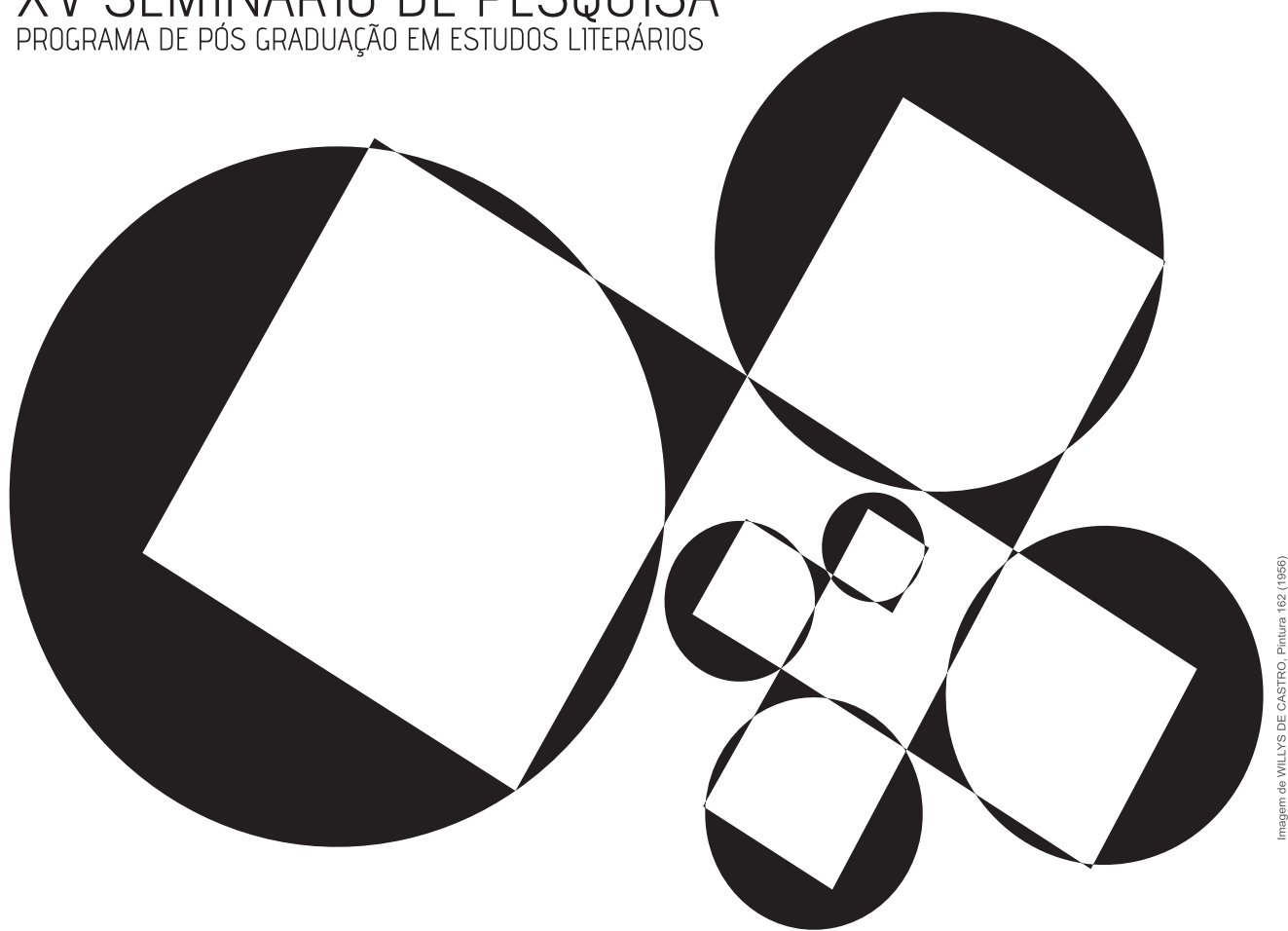


Imagem de WILLYS DE CASTRO, Pintura 162 (1956)

POESIA na era da INTERNACIONALIZAÇÃO dos saberes

II SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LITERÁRIOS

Trabalhos completos

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

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

**II SEMINÁRIO INTERNACIONAL
DE ESTUDOS LITERÁRIOS:
A POESIA NA ERA DA INTERNACIONALIZAÇÃO DOS SABERES**

16 a 18 de setembro de 2014

TRABALHOS COMPLETOS

Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Paulo César Andrade da Silva
Juliana Santini
Brunno V. G. Vieira
(Orgs.)

ISBN 978-85-8359-016-3

XV Seminário	Araraquara	p. 1-971	2014

**XV SEMINÁRIO DE PESQUISA
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
II SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LITERÁRIOS:
A POESIA NA ERA DA INTERNACIONALIZAÇÃO DOS SABERES**

Realização

Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários
GELIC – Grupo de Estudos em Literatura
Contemporânea
GT Teoria do Texto Poético

Coordenação do PPG – Estudos Literários

Juliana Santini (Coordenadora)
Brunno V. G. Vieira (Vice-Coordenador)

**Assessoria – Seção de PPG / Estudos
Literários**

Rita Enedina B. Torres

Comissão Organizadora

Maria Lúcia Outeiro Fernandes (Presidente)
Juliana Santini
Brunno V. G. Vieira
Andressa Cristina de Oliveira
Fabiane Renata Borsato
Maria Clara Bonetti Paro
Guacira Marcondes Machado Leite
Paulo César Andrade da Silva
Silvana Vieira da Silva
Marco Aurélio Rodrigues
Marcela Ulhôa Borges Magalhães
José Lucas Zaffani dos Santos
Aline Maria M. de Oliveira Ávila

Comitê Científico

Alcides Villaça (USP)
Arnaldo Cortina (UNESP)
Diana Luz Pessoa de Barros (Mackenzie/USP)
Elisabeth Brait (PUC/SP)
Fábio Durão (UNICAMP)
Guacira M. M. Leite (UNESP/Araraquara)
José Luiz Fiorin (USP)
Karin Volobuef (UNESP/Araraquara)
Marcos Siscar (UNICAMP)
Maria Celeste C. Dezotti (UNESP/Araraquara)
Maria Lúcia Milléo Martins (UFSC)
Sérgio Vicente Motta (UNESP/IBILCE)
Ude Baldan (UNESP/Araraquara)

Comissão de Trabalho

Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Juliana Santini
Brunno V. G. Vieira

Paulo César Andrade da Silva
Andressa Cristina de Oliveira
Fabiane Renata Borsato
Guacira Marcondes Machado Leite
Silvana Vieira da Silva
Marco Aurélio Rodrigues
Marcela Ulhôa Borges Magalhães
José Lucas Zaffani dos Santos
Aline Maria M. de Oliveira Ávila
Gabriele C. Borges de Moraes

Comissão Técnica (Evento)

Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Paulo César Andrade da Silva
Fabiane Renata Borsato
Bruna Allatere Dias
Jéssica Fabrícia da Silva
Andressa Cristina de Oliveira
Marcela Ulhôa Borges Magalhães
José Lucas Zaffani dos Santos
Aline Maria M. de Oliveira Ávila
Gabriele C. Borges de Moraes

Editoração (Trabalhos completos)

Brunno V. G. Vieira
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Juliana Santini
Paulo César Andrade da Silva
Adriano Tarra Betassa Tovani Cardeal
Gabriele C. Borges de Moraes
Jéssica Fabrícia da Silva
Marcela Ulhôa Borges Magalhães

Escritório de Pesquisa

Selma Chiareli
José Luis Freza

Diagramação

STAEPE - Seção Técnica de Apoio ao
Ensino, Pesquisa e Extensão

Programação Visual

Patrícia de Abreu
Rafael Daniel Souza

Impressão

Gráfica UNESP
Dario G. Pessoa de Azevedo

Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (15. : 2014: Araraquara, SP)

Trabalhos completos / XV Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários ; II Seminário Internacional de Estudos Literários : a poesia na era da internacionalização dos saberes; organizado por Maria Lúcia Outeiro Fernandes, Paulo César Andrade da Silva, Juliana Santini e Brunno V. G. Vieira. Araraquara : FCL - UNESP, 2014.

ISBN 978-85-8359-016-3

1. Estudos literários. 2. Crítica. 3. Poesia. I. Título. II. Seminário Internacional de Estudos Literários: a poesia na era da internacionalização dos saberes. III. Maria Lúcia Outeiro Fernandes. IV. Paulo César Andrade da Silva. V. Juliana Santini. VI. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira.

S U M Á R I O

Apresentação.....	5
Mesas-redondas	10
Comunicações.....	107
Descrição dos projetos de pesquisa em andamento.....	359

Apresentação

O Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários é o grande evento anual do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara, em sua décima quinta edição. Neste ano, o eixo temático do evento contemplou a Linha de Pesquisa “Teorias e crítica da poesia” e, por isso, ocorreu juntamente com o "Seminário Internacional de Estudos Literários: a poesia na era da internacionalização dos saberes", contando com o apoio do GT "Teoria do Texto poético", da ANPOLL, e do GELIC – Grupo de Estudos em Literatura Contemporânea, grupo de pesquisa cadastrado no CNPq. O XV Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários / II Seminário Internacional de Estudos Literários: a poesia na era da internacionalização dos saberes contou com 9 mesas-redondas, todas relacionadas ao tema do evento, 2 minicursos, 25 mesas de debates de projetos de pesquisa, 13 sessões de comunicação, além de 10 conferências que ficaram a cargo de importantes pesquisadores do tema de universidades do Brasil e do exterior.

1. Dimensões do evento

A composição do evento privilegiou tanto a vinda de pesquisadores para a reflexão em torno do tema proposto, quanto o debate dos projetos de pesquisa dos discentes vinculados ao PPG. Para isso, foram realizadas 10 conferências (incluindo as conferências de abertura e encerramento); 9 mesas-redondas; 2 minicursos; 13 sessões de comunicação, perfazendo o total de 50 trabalhos apresentados por docentes, alunos de Pós-Graduação e de Graduação da UNESP e de diferentes instituições de ensino; e 25 sessões de debates de projetos de pesquisa, com o total de 105 trabalhos apresentados por mestrandos e doutorandos do PPGEL.

Estiveram presentes no evento representantes das seguintes instituições:

- UNESP (Araraquara, São José do Rio Preto e Assis);
- UFCG;

- USP;
- UNIFESP;
- UNIANDRAGE (PR);
- UFV;
- UEM;
- UFMG;
- Faculdade Barão de Mauá;
- UFG;
- PUC-SP;
- FASAR;
- MACKENZIE;
- UFSC;
- FIRA;
- UFSCar;
- Universidade Jaqueline, Cracóvia;
- Université Paris- Est Créteil;
- University of Florida.

O Seminário contou com a presença de trinta e quatro convidados, entre conferencistas, palestrantes, debatedores de projetos, responsáveis por minicursos e poetas.

2 Divulgação

O evento contou com ampla divulgação em cartazes (enviados a Programas de Pós-Graduação em Letras) e também pela rede mundial de computadores pelo site <http://www.estudosliterarios.com.br/>, criado especialmente para esse fim. Nos dias que antecederam o evento, o portal de notícias da página principal da UNESP também disponibilizou informações sobre o Seminário, conforme se pode acessar pelo histórico de notícias do site (<http://www.fclar.unesp.br/#!/noticias/pagina/1/>). Também na página do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP foram disponibilizadas informações sobre o evento (<http://www.fclar.unesp.br/#!/pos-graduacao/stricto-sensu/estudos-literarios/eventos/>). Ainda como material de divulgação, foi publicado um *folder* com a programação resumida do Seminário.

Na ocasião do evento, foi publicado um volume impresso, intitulado *Caderno de Resumos*, com 266 páginas (ISBN 978858359012-5, também disponibilizado *on line* em <http://www.fclar.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/StrictoSensu/EstudosLiterarios/caderno-de-resumos-xv-seminario.pdf>) e agora vem a lume a publicação dos Trabalhos Completos de todos os participantes que submeteram seus textos à Comissão organizadora.

3 Breve avaliação do evento

Ao longo de três dias e com 30 horas de duração, o XV Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários / II Seminário Internacional de Estudos Literários reuniu docentes, pesquisadores e alunos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP, campus de Araraquara, de outros PPGs de diferentes estados e do Curso de Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara e da região. Tendo em vista que o principal objetivo do seminário – aquele que moveu sua criação há quinze anos – é o de fomentar o debate em torno dos projetos de pesquisa desenvolvidos pelos mestrandos e doutorandos do PPGEEL, é necessário que se destaque que, nesta edição, o evento contemplou quase 100% desses trabalhos, uma vez que todos os discentes que estavam no país à época da realização do evento se inscreveram e apresentaram seus trabalhos. Note-se que os casos de ausência foram devidamente justificados ao Conselho do Programa pelos orientadores dos projetos.

As sessões de debates se revelaram importantes na medida em que representam a criação de um espaço de discussão dedicado exclusivamente ao diálogo sobre o tema que orienta a composição de cada sessão. Neste ano, buscando privilegiar o aprofundamento dos debates, a Comissão Organizadora propôs sessões que agregaram 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.

Ainda no que diz respeito a essa oportunidade para o diálogo criada pelas sessões de debates, é necessário que se destaque o fato de que, sendo abertas ao público, as sessões contaram com a presença de muitos alunos de graduação, especialmente daqueles que desenvolvem projetos de iniciação científica – com bolsas PIBIC/CNPq, FAPESP e sem bolsa – sob orientação de docentes que atuam no PPGEEL. A participação dos alunos de graduação nas atividades do Seminário de

Pesquisa mostrou-se grande, também, na apresentação de comunicações orais que, neste ano, agregaram trabalhos relacionados ao tema “a poesia na era da internacionalização dos saberes”. É preciso destacar, ainda, que o evento contou com 30 monitores do Curso de Letras da UNESP, o que reafirma a positiva integração entre Graduação e Pós-Graduação alcançada pelo Seminário em 2014. Essa integração pode ser vista, na verdade, já como um resultado de um esforço do PPGEEL em estabelecer um diálogo com os alunos do Curso de Letras, considerando, especialmente, o fato de que o trabalho de pesquisa inicia-se, em grande parte dos casos, em etapas da formação anteriores ao curso de Mestrado.

Além de alunos de graduação e de seu corpo discente, o PPGEEL reuniu, no público do Seminário de Pesquisa, grande parte do seu corpo docente, além de professores e alunos de outras instituições que realizaram apresentações de trabalhos durante as sessões de comunicação oral e que acompanharam as atividades desenvolvidas ao longo dos três dias de duração do evento. Com mais de duzentos participantes – entre convidados, apresentadores de trabalhos e ouvintes –, o seminário contou, em cada uma de suas mesas-redondas, com público de cerca de cento e vinte participantes. Esse número se manteve, também, ao longo das sessões de comunicação e de debates de projetos, considerando, evidentemente, que foram atividades realizadas simultaneamente.

Como já mencionado, realizou-se a publicação do *Caderno de resumos* do evento que, a exemplo do que ocorreu na edição de 2013 do Seminário, contou com formato impresso e ISBN, agregando a programação completa, além dos resumos das conferências, palestras, comunicações, dos projetos de pesquisa debatidos e dos minicursos apresentados. É importante apontar que as comunicações apresentadas durante o Seminário 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 ao tema do evento; a apresentação de objetivos, metodologia e possíveis resultados; a redação clara e adequação da linguagem apresentação à norma culta padrão.

Entre as realizações do evento, merece destaque o fato de que o diálogo com convidados internacionais criou a possibilidade de um diálogo mais estreito entre o Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e a Universidade da Flórida, bem como com a Université Paris-Est Créteil e a Universidade Jaquelônica, na Cracóvia.

No último caso, é preciso destacar, inclusive, a colaboração de docentes do PPGEL em publicações realizadas por aquela universidade, o que muito contribui para a concretização do projeto de internacionalização que se constitui como uma das metas do PPGEL para o triênio 2013/2015.

Para sua concretização o Seminário de Pesquisa contou com o auxílio da PROPG e da CAPES, por meio do Edital PAEP. Tais patrocínios foram de fundamental importância para a realização do evento, especialmente quando se considera que a verba concedida viabilizou a vinda e a presença de vários dos convidados que estiveram presentes no Seminário. Levando em conta que a qualidade do diálogo fomentado ao longo dos dias 16, 17 e 18 de setembro, sustentou-se a tradição de um evento já consolidado como o Seminário de Pesquisa. A se considerar, ainda, o público que se dedicou à apresentação de trabalhos nas modalidades abertas pela Comissão Organizadora e a participação concreta de alunos de Pós-Graduação e de Graduação de diferentes instituições, acredita-se que os objetivos apresentados no momento da proposição da décima quinta edição do Seminário foram plenamente cumpridos. O sucesso das atividades deve ser tomado, ainda, na possível manutenção da estrutura do evento e de seu perfil em futuras realizações.

Brunno V. G. Vieira
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Juliana Santini

MESAS-REDONDAS

VESTÍGIOS DO GÓTICO DO ROMANTISMO À CONTEMPORANEIDADE

Ana Luiza Silva Camarani
(UNESP/Araraquara)
camarani@fclar.unesp.br

RESUMO: Na Europa do início do século XIX, com o advento do Romantismo, a narrativa fantástica define-se como uma modalidade literária distinta, utilizando-se de elementos próprios da literatura gótica, mas diferenciando-se desta por sua estrutura formal e temática. Centrada na ambiguidade, a literatura fantástica caracteriza-se pela contraposição entre duas ordens, a do natural e a do sobrenatural, o que evidencia a incerteza gerada por sua estrutura. No romantismo francês, Charles Nodier é o grande iniciador da modalidade literária do fantástico, mesclando certos princípios oriundos do gótico a uma estrutura poética que instiga e impõe a ambiguidade. Essa literatura fantástica tradicional, que perdura até a contemporaneidade, bifurca-se no século XX, dando origem a uma nova modalidade literária atualmente conhecida como realismo mágico. Essa nova modalidade, cada vez mais diversificada, é caracterizada pela compatibilidade entre natural e sobrenatural, entre real e irreal, sem criar tensão ou questionamento, eliminando a ambiguidade do texto. Inscrevem-se nessa categoria certas narrativas da escritora inglesa Ângela Carter, que retoma elementos da literatura gótica para compor alguns de seus textos, instaurando-os em um novo contexto. Pela análise de um conto de cada autor, pretende-se evidenciar a recorrência e a permanência de elementos góticos na literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Charles Nodier; Ângela Carter; literatura gótica; literatura fantástica.

No início do século XIX, a literatura francesa entra em contato com o romance gótico desenvolvido no pré-romantismo inglês, quando os leitores franceses se familiarizam com os nomes de Horace Walpole, Ann Radcliffe, Mathew Gregory Lewis e Robert Maturin e com as criações romanescas plenas de peripécias inverossímeis, em que todos os modos são bons para suscitar o horror: fantasmas, esqueletos, castelos mal-assombrados, cemitérios ao luar.

Charles Nodier foi um dos grandes responsáveis pela divulgação do romance gótico na França, o qual passou a denominar “frenético”. Naquele momento em que se engendra o romantismo francês, Charles Nodier ocupa uma posição privilegiada, pois tem contato, desde muito jovem, com os outros romantismos em formação, o alemão e o inglês, cuja produção lê na língua de origem. Destaca-se ainda como crítico e teórico, anunciando as tendências e oscilações do movimento e é um dos primeiros escritores a refletir sobre as recentes tendências literárias, inclusive sobre o fantástico, tratando-os como novas modalidades para a expressão da sensibilidade de uma época.

Na busca pela verossimilhança, elemento indispensável para a criação do que chama de fantástico sério, Nodier emprega tanto o sonho quanto a loucura como elementos desencadeadores de acontecimentos sobrenaturais, o que torna a narrativa fantástica verossímil, diferenciando-a dos excessos da literatura gótica, que ele próprio praticou.

“Une heure ou la vision”, conto de 1806, apresenta um personagem que será o primeiro de uma longa série de “inocentes”, aos quais será delegado um papel importantíssimo, o de veicular as verdades da imaginação, os fatos da realidade paralela: é verossímil que loucos relatem fatos estranhos e até mesmo sobrenaturais.

Mas se Nodier explicita em seus prefácios a preocupação não apenas com a verossimilhança, mas também com a ambiguidade que caracteriza o fantástico, não deixa de utilizar, em suas narrativas fantásticas, vários elementos oriundos da literatura gótica.

O primeiro parágrafo de “Une heure ou la vision”¹ reúne várias informações que remetem imediatamente ao Romantismo: um narrador solitário, um bosque ao luar, tristezas de amor, emoções à flor da pele. Sabe-se que esse cenário faz parte do passeio habitual feito pelo narrador, sempre por volta das onze horas da noite e sempre no mesmo local. Certa noite atrasa-se para o passeio costumeiro e, ao ouvir soar uma hora, vê-se em um caminho que não lhe é familiar.

Essa quebra da regularidade – forma sutil de transgressão -, como se o narrador, a princípio distraído, depois inquieto, tivesse avançado em um tempo e um espaço proibidos, já sugere acontecimentos inusitados e cria uma atmosfera própria à irrupção do fantástico: “No desvio de uma passagem estreita, uma sombra levantou-se diante de meus pés e desapareceu na sebe. Parei, estremecendo, e vi uma longa pedra com o formato de um túmulo. Ouvi um suspiro; a folhagem tremeu.” (NODIER, 1961, p. 15).

No dia seguinte, preocupado com essa aventura, o narrador dirige-se ao mesmo lugar, mais ou menos à mesma hora; a “aparição” reitera-se e ele segue o “fantasma” que nele roçara ao passar. Tentando seguir o vulto que compara a “uma nuvem sombria”, o narrador chega a um antigo mosteiro onde, errando de escombros em escombros, nada mais encontra. Dedicar-se, então, a examinar o local, que descreve:

Esse convento arruinado oferece um os mais tristes aspectos que possam atingir o olhar humano. Da igreja, restam apenas grandes pilastras isoladas que sustentam aqui e ali alguns destroços de uma cúpula destruída. Quando a lua deixa cair sua luz através dessas colunas, e as corujas ululam nas cornijas; quando se atinge, em seguida, o cume dos terreiros incultos, à medida que se avança ao longo das altas muralhas escorregando entre as sepulturas e, descendo as escadas despedaçadas e juncadas de plantas venenosas [...], chega-se a construções completamente desgastadas, das quais só subsistem pedaços ameaçadores e cumeeiras sustentadas de maneira quase milagrosa; quando se é levado pelo acaso a essa avenida fúnebre, que por um declive rochoso, e sob cimbres úmidos, leva às antigas catacumbas, e à luz agonizante de algum candeeiro podem-se ler nas lápides

¹ “Uma hora ou a visão”. As traduções do título e das citações são minhas.

esparsas os nomes dessas jovens castas que ali depositaram seus ossos... não há força humana que resista a tais emoções. (NODIER, 1961, p.16).

Como se vê, Nodier recria um espaço privilegiado pela literatura gótica, que abrange um grande edifício antigo em ruínas, um jardim selvagem com plantas venenosas, um cemitério, catacumbas antigas com nomes nas lápides sugerindo os esqueletos nelas contidos; todos esses elementos, prenunciados pelo suposto fantasma que o narrador persegue, aparecem reunidos sob a noite e a tênue claridade da lua, cujo silêncio é rompido pelo pio das corujas. Elementos, na verdade, apontados por Varma (1987) como formadores do *framework* característico da ficção gótica ao assinalar que o efeito do sobrenatural é construído pelo acúmulo de detalhes sucessivos: cenário desolado, tempestades, corujas ululando, morcegos, criptas funerárias, charnecas, mosteiros em ruínas e tumbas ao luar.

Ao contrário das narrativas góticas, porém, o conto de Nodier é bastante condensado e o sobrenatural nunca se manifesta abertamente, sendo antes sugerido pela poesia da linguagem.

Constata-se que as palavras utilizadas pelo narrador para descrever o vulto que passa a perseguir – sombra, aparição, fantasma, espectro – são apenas metáforas que buscam descrever o ser fugidio, que é, na verdade, um jovem epilético e louco. No entanto, essa linguagem figurada antecede e anuncia a verdadeira aparição, a qual será descrita pelo personagem louco ao relatar sua história ao narrador compadecido.

A anáfora aparece com regularidade no texto, como já demonstra o trecho citado acima, em que a repetição da palavra “quando” no início das frases cria um ritmo compassado e melancólico; também a marcação da hora fatídica, a hora da aparição e da morte ressoa como um refrão, desde o título da narrativa: “uma hora”, “à uma hora”, “uma hora soou”, “quando uma hora soou” e “ouvi soar uma hora”; essa repetição, unida à indicação do primeiro e do segundo aniversários da morte da amada do jovem epilético, cria um tempo circular remetendo ao mito do eterno retorno, logo à busca romântica do infinito e da eternidade.

A ambiguidade que percorre todo o texto aparece enfatizada no final, quando o narrador, junto do leito de morte do epilético, exclama: “Caprichosos desatinos de uma imaginação viva ou crédula! **Pareceu-me** ver a palha onde repousava sua cabeça, e o lençol grosseiro que a cobria, abaixar-se sob o peso da mão [da amada morta], e ali conservar sua marca.” (NODIER, 1961, p. 21, grifo meu). A modalização, como quer Todorov (1975), revela-se de fato como um procedimento que acentua a ambiguidade dos textos fantásticos.

Assim, enquanto o sobrenatural é explícito na literatura gótica, na fantástica é incerto, muitas vezes apenas sugerido, dando lugar à ambiguidade.

Do início do século XIX até a contemporaneidade, os autores que se dedicam à ficção fantástica tradicional continuam a utilizar elementos das narrativas góticas em seus textos, sobretudo aqueles que se dedicam à linha do terror.

No século XX, esse fantástico tradicional ou clássico metamorfoseia-se e, sem se extinguir, dá origem a uma nova modalidade: o realismo mágico. Se é justamente a contradição e a recusa recíproca entre as ordens do real e do sobrenatural (BESSIÈRE, 1974, p. 57), aliadas à ambiguidade delas decorrente que define a categoria do fantástico, a do realismo mágico, ao contrário, é caracterizada pela compatibilidade entre natural e sobrenatural, entre real e irreal, sem criar tensão ou questionamento. Dessa forma, temos duas modalidades literárias distintas, mesmo que aparentadas pela utilização do elemento sobrenatural ou insólito ao lado do real no universo da narrativa.

A princípio compreendido como sendo principalmente, se não exclusivamente, um fenômeno da América Latina, o realismo mágico tem surgido nas últimas três décadas como um movimento artístico de significação internacional e uma forma de ficção proeminente no mundo contemporâneo (MOSES, 2001, p. 109).

Observa-se, de fato, que desde as narrativas de Kafka e as dos surrealistas, desde *lo real maravilloso* de Carpentier e dos textos de Gabriel Garcia Márquez, o realismo mágico não cessou de evoluir, de se modificar e se ampliar, originando tipos diversos dentro da modalidade.

De modo geral, como explica Chiampi (1980), o realismo mágico - que a autora denomina realismo maravilhoso -, pode manifestar-se em duas vertentes principais na obra artística: ou sobrenaturaliza o real, ou naturaliza o irreal.

É justamente a naturalização do irreal que se observa no conto “A senhora da casa do amor” (2000), da escritora inglesa do século XX Angela Carter, que utiliza amplamente os componentes da literatura gótica em seus textos. Este conto, publicado originalmente em 1979, inicia-se de tal modo que o irreal mostra-se de imediato em completa compatibilidade com a representação do real: “Por fim, os fantasmas tornaram-se tão incômodos que os camponeses abandonaram a aldeia, e ela acabou exclusivamente habitada por habitantes sutis e vingativos [...]” (CARTER, 200, p. 165).

Em seguida, introduz outros dados provenientes da literatura gótica, totalmente naturalizados:

Agora todos evitam a aldeia, que fica abaixo do *château*, onde a bela sonâmbula desgraçadamente perpetua os crimes ancestrais. Com um velho vestido de noiva, a bela rainha dos vampiros está sentada sozinha na casa alta e escura sob o olhar dos retratos de seus atroz e dementes antepassados [...]. (CARTER, 2000, p. 165-6).

A palavra castelo, destacada pela autora por aparecer em itálico, escrita em francês, remete de imediato às grandes construções medievais próprias do *roman noir* ou romance gótico. A esse espaço, descrito como uma moradia alta e escura, vem juntar-se o motivo do retrato que cria vida, componente presente no primeiro romance gótico, *O castelo de Otranto* de Horace Walpole, de 1764. No texto de Carter, trata-se de uma galeria de pinturas figurando os ancestrais da solitária vampiresa, os quais “olham lubricamente e fazem esgares” (2000, p. 182).

Ao chegar à aldeia, o herói jovem, vigoroso e racional, é convidado por uma velha vestida à moda da região para jantar na mansão, de uma forma que não admite resistência. Já no território onde se erige o castelo, sente no ar

uma **gigantesca** e intoxicante onda de **pesado** perfume de rosas vermelhas [...]. **Demasiadas** rosas. **Demasiadas** rosas cresciam em **enormes** matagais **cheios** de espinhos, e as próprias flores eram quase **demasiado** luxuriantes: suas **vastas** congregações de pétalas aveludadas, de certo modo obscenas pelo **excesso** [...]. A mansão emergia desse matagal. (CARTER, 2000, p. 174, grifos meus).

Observa-se que o próprio vocabulário da autora remete ao excesso característico da literatura gótica. Excesso que é ainda transgressão dos limites (BOTTING, 1996) não só do natural, como é o caso das rosas apontadas acima, mas também dos limites estéticos e da ordem social.

O exterior da mansão é percebido pelo herói “à luz sutil e fantasmagórica do pôr-do-sol”, que lhe oferece “a visão sombria do lugar, em parte casa senhorial, em parte nicho fortificado, imenso, desarmônico”, que o faz lembrar “contos de terror em noites de inverno” (CARTER, 2000, p. 174). Depois de entrar, surpreende-se “ao ver o ruinoso estado do interior da casa: teias de aranha, madeiramento carcomido, estuque caído”; é guiado pela velha “ao longo de inúmeros corredores, por escadas em caracol, através de galerias onde os olhos pintados dos retratos familiares brilhavam brevemente à sua passagem [...]”. (CARTER, 2000, p. 176).

Aí estão alguns dos elementos que definiram a narrativa gótica desde o romance de Walpole: um casarão sombrio, circundado por um jardim selvagem, corredores labirínticos e retratos cujas feições pintadas se movem; não faltam fantasmas, nem esqueletos no ambiente mal iluminado. Até mesmo a donzela desamparada, vítima aqui da maldição familiar, está

presente na figura da jovem vampiresa, que “não teria mais de 16, 17 anos, mas com a beleza doentia e exaltada de uma tuberculosa” (CARTER, 2000, p. 178). E que comete a grande transgressão de perturbar-se durante o ritual de sedução do herói, que é poupado; em suas molduras, “os antepassados de tinta desviam o olhar e rilham os dentes.” (CARTER, 2000, p. 187).

A ênfase no caráter desmedido desses elementos, unida a uma sutil ironia, acaba por auxiliar na naturalização do sobrenatural. Em “A senhora da casa do amor”, a coerência interna do texto remete ao tipo de realismo mágico que Spindler (1993) denomina “realismo mágico ontológico”, no qual o sobrenatural é apresentado de um modo realista como se não contradissesse a razão e não são oferecidas explicações para os acontecimentos irreais no texto.

Dos primeiros contos fantásticos que utilizaram noções próprias da literatura gótica, até o emprego que delas ainda fazem os autores contemporâneos, seja no fantástico tradicional, seja no realismo mágico, um longo e fecundo caminho foi percorrido. Basta lembrarmos que da publicação da narrativa de Charles Nodier à de Angela Carter são quase dois séculos de permanência do gótico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique**: La poétique de l’incertain. Paris: Larousse, 1974.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996.
- CARTER, Ângela. A senhora da casa do amor. **O quarto do Barba Azul**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso** : Forma e ideologia no Romance Hispano-Americano. São Paulo : Perspectivas, 1980. (Debates).
- NODIER, Charles Une heure ou la vision. **Contes**. Paris: Garnier, 1961.
- MOSES, Michael Valdez. Magical Realism at world’s end. **Literary Imagination**: The Review of the Association of Literary Scholars and Critics, Durham, v. 3-I, p. 105-133, 2001.
- SPINDLER, William. Magic realism. **Fórum for modern language studies**, Oxford, n. 39, p. 75-85, 1993.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- VARMA, Devendra P. **The gothic flame**: being a history of the gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences. London: Scarecrow, 1987.

**SUBJETIVIDADE, NARRATIVA E REPRESENTAÇÃO:
UM OLHAR PARA A CIDADE DE BERNARDO CARVALHO²**

Diana Junkes Bueno Martha
(IBILCE/UNESP)
dijunkes@gmail.com

RESUMO: O objetivo desta comunicação é apresentar algumas considerações sobre as representações contemporâneas da cidade e da subjetividade a partir, especificamente, da leitura do conto “O Arquiteto: um homem e uma mulher a caminho da polícia”, de Bernardo Carvalho, publicado no volume de contos “Aberração” (2004). Nesse conto, o escritor retoma o tema da cidade, seguindo uma tradição de textos da modernidade, desde Poe e Baudelaire, fazendo uníssono às representações da urbe verificadas em vários contos, romances e poemas brasileiros contemporâneos, mas recriando também, na corporalidade da sua escritura, densa e intensa, veloz e, em certa medida, agônica, os projetos utópicos das cidades ideais renascentistas, o que acentua o questionamento das utopias no contexto contemporâneo e a estética de vestígios que nele muitas vezes encontramos.

PALAVRAS-CHAVE: Bernardo Carvalho; “O Arquiteto”; narrativa contemporânea; influência; vestígios.

1. A cidade subterrânea: a matéria narrada

“- Eu tive idéia da cidade sentado na privada com prisão de ventre” (CARVALHO, 2004, P. 45). Assim o narrador do conto “O Arquiteto: um homem e uma mulher a caminho da polícia” atinge o leitor, no melhor estilo *knock-out* apregoado por Cortazar. O conto breve chama atenção pela economia de recursos estilísticos de um lado e, de outro, pela riqueza com que a simplicidade do relato, paradoxalmente, engendra uma multiplicidade de sentidos que se sobrepõem espacial e temporalmente no conto, cujo enredo em si não traz nada de extraordinário. O que é instigante, a meu ver, neste trabalho de Bernardo Carvalho, é a articulação dos elementos e sua configuração, esta sim, surpreendentemente inquietante, sem

² Este texto foi apresentado, pela primeira vez, com algumas alterações, no I Colóquio Narrativa Contemporânea em Debate, na UNESP/São José do Rio Preto, em 2011 e uma versão ligeiramente modificada está publicada nos ANAIS deste mesmo evento. Uma versão completa deste trabalho está publicada na Revista Gragoatá. Cf. em: **TONETO, D.J.M.** . As fábulas de cidade: configurações do espaço urbano em Bernardo Carvalho e João Cabral de Melo Neto (2012, publicado apenas em 2013). Gragoatá (UFF), v. 33, p. 201-219, 2013.

ser desesperadora, apesar dos dilemas que o escritor contemporâneo enfrenta no seu processo criativo.

No conto de Bernardo Carvalho, da maneira como o percebo, a dicotomia apontada por Germano é ainda mais intensa porque tanto a mirada ‘estético-cognitiva’ quanto a teia de ‘subjativação’ impõem a administração da herança da tradição - de toda uma tradição de contistas que refletiram sobre o próprio fazer do conto - e reivindicam a sobrevivência dessa tradição pela manutenção de seus temas preferidos, como é o caso da cidade. Assim, a estética que surge em certos textos contemporâneos, entre os quais, a meu ver, encaixam-se os de Bernardo Carvalho é muito mais uma crítica do futuro e, portanto, uma gestão ativa da herança da tradição do que uma insistência na novidade ou na crítica social que escancara a violência, a desordem subjetiva em meio a um mundo conturbado e desigual, onde se acirram as disputas, a pobreza, os disfarçados *apartheids*.

Em “O Arquiteto”, seguindo essa linha de raciocínio, o que se verifica é uma rearticulação da cidade moderna baudelaireana, com todas as cicatrizes com que os textos que separam Carvalho de Baudelaire possam ter marcado essa cidade e, ao mesmo tempo, uma leitura muito própria, muito idealizante do que seja, para o narrador do conto, a cidade ideal. Tal configuração poderia dar à narrativa um tom de angústia ou até poderia marcá-la com os paradigmas da velocidade, transformação, pressa e fragmentação, todavia, se insisto em dizer que o relato do narrador de “O Arquiteto” é afoito, mas não desordenado, é porque o arranjo dos elementos narrativos se insere num *ser e estar* da contemporaneidade, que contempla universos semiplurais e aprofunda a reflexão sobre uma subjetividade herdeira de uma determinada tradição, por meio de um criterioso trabalho de construção do texto, numa estética que parece se livrar de excessos, contida, uma estética que retoma, ou melhor, reverencia, o sinal de menos.

Por isso, nada na materialidade discursiva do conto lembra a algaravia do pós-moderno, embora alguns aspectos persistam, latentemente, ao longo das linhas, organizadas por três longos parágrafos, escritos em bloco – como um edifício fechado, em que tanto o neo-realismo fundido ao fantástico se manifesta para criar uma tensão entre o possível e o impossível, quanto se insinua uma escrita, ou talvez seja melhor dizer, uma escritura da subjetividade, que é também rasura e atua como ponto de estofado do cotidiano, sendo capaz de conter a deriva dos sentidos da vida ordinária (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 15) e, simultaneamente, permitindo que, a todo momento, pelo processo mesmo de construção do texto, tal ponto de estofado amarre a cadeia discursiva da prosa/ do relato do narrador (TFOUNI, 2008, p. 147):

- Eu tive a idéia desta cidade sentado na privada com prisão de ventre. O banheiro era bem pequeno e convencional, era como todos os banheiros, com azulejos beges nas paredes e lajotas marrons no chão. Toda a louça era marrom também. Mas isso não quer dizer nada. Também conheci outros banheiros. Foi observando as formas que cheguei de repente à conclusão de que aquilo tudo, agigantado, poderia dar uma cidade. De onde eu ficava sentado, via à esquerda o bidê e, mais adiante, a pia, embaixo do espelho retangular. É importante saber onde ficava cada coisa para compreender a cidade. Nunca pensei em fazer dela a minha obra. Hoje, quando a atravesso e confirmo aqui e acolá as mesmas proporções do banheiro – em uma escala milhões de vezes maior, evidentemente – , ninguém me reconhece. Não sabem que sou eu o responsável pelo jeito como vivem e, mais que isso, pela sua sobrevivência (CARVALHO, 2004, p. 45).

É importante observar aqui que o caráter interessante do texto de Carvalho está, entre outras coisas, no fato de ele partir, como já se disse, da observação do trivial e, a partir disso, elabora, efabula, arquiteta por meio da ironia. Poder-se-ia dizer que é possível observar a conversão da linguagem do objeto, banheiro, em uma linguagem segunda mais elaborada, cidade; e o pêndulo entre a comunicação (o caráter simplista da linguagem de um banheiro ordinário) oscila para o da composição (o projeto da cidade), cuja compreensão é difícil ao senso comum:

[...] Hoje, quando a atravesso, vejo o grande estádio – a arena, como eles chamam – onde ficava o bidê, e o palácio do governo onde era a pia. Ninguém reconhece também nesses imensos edifícios as formas de um banheiro. Tudo o que se dá a eles se perde na origem. Eles não se enxergam. Depois dizem que não sabem de onde vêm. [...] Falam de quem construiu a cidade, indefinidamente, como de um ente superior, abstrato, contra o qual se revoltam. Não sabem o que fazem. Quando atravesso os parques e as praças que se sucedem, lembro exatamente do dia em que os concebi, na verdade uma noite, olhando para os desenhos circulares que as lajotas formavam no chão. (CARVALHO, 2004, p.45,46).

Vários elementos podem ser notados aqui. Em primeiro lugar, o verbo atravessar institui, ao contrário do que vinha acontecendo, o caminhar do narrador pela cidade, em meio a uma multidão (eles). Perdido entre os transeuntes, como o homem da multidão de Edgar Allan Poe, o narrador segue sem compreender os que o rodeiam e se queixam da cidade, sua obra ideal convertida em realidade pelo caráter exequível de seu projeto. Como um demiurgo, o narrador retoma o discurso bíblico para condenar a ignorância dos homens comuns: “Não sabem o que fazem”. Naturalmente aqui, a ideia do gênio incompreendido do romantismo pulsa sutilmente, em especial quando a memória ingressa mais fortemente na trama, em tom

quase nostálgico, quando é dito que a lembrança do dia/ noite da concepção da cidade ainda é viva e que os parques e as praças são fruto da intervenção dos círculos nos quadrados das lajotas:

[...] As lajotas eram de um mau gosto inigualável, mas a sua composição, de quatro em quatro, me levou à idéia inicial do que hoje talvez seja o mais agradável nisso tudo [...]. Não que o desenho fosse original. Mas minha apropriação dele viria a ser [...] Percebi de imediato que as inversões, aparentemente uma desordem na composição, que poderia ter sido só de círculos, estavam ali para quebrar a monotonia, disfarçá-la ao menos, e que a perfeição do funcionamento da lógica das formas estava na aparente imperfeição. Os círculos poderiam, ser, portanto, praças, com fontes no centro [...]. no meio deles foi erguida a arena [...] Na semana passada, um homem foi ali contar a sua história [...] A arena ficou lotada para ouvir o seu depoimento, mas parece que ele não chegou a dizer nada e morreu horas depois. Isso acontece uma vez por ano. Em média. Sempre há um ou outro que morre sem dizer nada. (CARVALHO, 2004, p. 46,47,48).

Disse há pouco que a fragmentação contemporânea não era escancarada no conto e nem mesmo o desejo da solidão. O ingresso dos temas da modernidade como a cidade e o *flâneur* surge quase despretensiosamente, não sem um caráter crítico e auto-reflexivo, mas nada intenso e agônico. Também a ironia diante do esvaziamento do sentido da vida na contemporaneidade invade o texto, não como uma avalanche, mas como se esta ironia palmilhasse uma estrada pedregosa de lajotas para se abrir na arena-bidê da cidade. Não há escândalo por causa do seu silêncio, há a conformidade diante do enigma nada claro da existência marcada por interrogações e por um cotidiano esmagador que não escapa ao narrador, mas que é lançado simplesmente com dados que não abolem o acaso da sociedade de classes, da opressão, do dia-a-dia de pessoas que vivem na contramão no Brasil ou em qualquer espaço urbano do planeta:

No banheiro, entre os azulejos lisos, havia seqüências diagonais com motivos florais. Hoje, eles são jardins suspensos, parques verticais. Há muito tempo não os visito, mas os vejo de longe, e de longe podem parecer verdadeiros paraísos. A idéia era quebrar a claustrofobia e a vertigem dessas habitações verticais, onde mora a massa, e eu acho que consegui, se é que o que eles dizem é verdade. Toda a cidade é cercada por essas paredes de parques e habitações verticais [...] Cada azulejo representa um conjunto habitacional, mas não faço idéia de quantas famílias moram ali. Sei que não deve ser uma maravilha, mas nessas circunstâncias, você entende, tentei fazer o melhor. (CARVALHO, 2004, p.48;49).

No trecho destacado, além do plano de expressão, em que sobressaem as rimas: “florais, diagonais, verticais”, o parentesco sonoro entre “motivos, visito, paraíso”, a reiteração de “de longe”, a vertigem vertical, a nasalização de “onde mora a massa” há a invasão de uma grande coloquialidade e uma rudeza para falar das massas – essa duplicidade de variantes, se é que se pode chamá-las assim, espelha uma tensão que percorre todo o texto, em diversos pontos – de um lado o caráter grotesco do banheiro marrom, em que está um homem com prisão de ventre e a sua visão do entorno abafado, ou seja, de um lado o roto cotidiano; de outro, a genialidade de um homem, que no simples da existência, em meio à “linguagem dia de semana”³ dos azulejos concebe jardins verticais, poesia plena e clara, como no poema “O Engenheiro” de João Cabral:

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo d’água
[...]
A água, o vento, a claridade,
de um lado o rio, no alto as nuvens,
situavam na natureza o edifício
crescendo de suas formas simples.
(MELO NETO, 1997, vol1., p. 30)

No fragmento do conto acima destacado também chama a atenção a instauração de um interlocutor que até então não havia aparecido com clareza: “você entende”. Nesse ponto é interessante marcar a armadilha dada pela função fática – quem será você? Será o leitor? Mas o “você entende” aí introduzido vai abrindo espaço para um mergulho em verdades sobre a cidade ideal que são dolorosas; a partir desse ponto o leitor será surpreendido pela realidade da cidade e pelo hiato que ela guarda em relação ao sonho do banheiro de azulejos marrons, cuja desordem aparente engendrava informação estética interessante. Logo depois desse trecho, o narrador acaba por confessar que os parques e as praças nada mais são do que o piso, as paredes, a pia, o bidê, o banheiro todo enfim, foi reorganizado para que muitas e muitas pessoas possam habitar um claustrofóbico toalete gigantesco que se tornou, por força da criação do arquiteto-demiurgo, uma cidade:

³ O termo é de Guimarães Rosa e está no conto “Famigerado”, publicado em “Primeiras Estórias”. Surge, justamente, no diálogo entre a fala do bandido famigerado e o doutor, numa dicotomia que não é a mesma instituída por Carvalho, mas que, como ruído de fundo, ecoa.

O céu – que também é chamado de teto – reproduz a ilusão de um azul celeste e das nuvens. No centro há a lâmpada, capaz de filtrar e reproduzir a luz e o calor do sol do lado de fora em todas as horas do dia, mas mantendo sempre uma estação intermediária entre a primavera e o verão. Porque estamos no subterrâneo. Quanto mais se chega perto do céu, melhor se vê o sistema climático [...] Ouvi dizer certa vez que do centro da lâmpada pode-se chegar à superfície da Terra, por um canal paralelo ao que filtra o calor do exterior. Mas não acredito que tivessem se arriscado a tal ponto. Qualquer contato com a superfície podia acarretar a destruição de toda a cidade. Quando apresentei meu projeto inspirado no banheiro, não acreditava que eles tivessem intenção de construí-la. Não pensava que acabaria morando aqui. Hoje posso dizer que sou feliz na cidade. (CARVALHO, 2004, p. 49).

Nesse ponto, a leitura obriga outras inferências. A voz do narrador vai se tornando mais e mais inverossímil, e o elemento fantástico, que beira já as primeiras páginas do conto, mas que fica obliterado pelo caráter alegórico da construção da cidade, vai se acentuando: a cidade tem um teto, que imita o céu, é subterrânea. Nesse trecho, o narrador não se remete mais à população da cidade, mas aos governantes, aos que controlam o que pode e o que não pode ser feito. Embora o leitor possa acompanhar o relato do narrador, vai se instaurando, mais e mais, uma dúvida quanto à sua veracidade, quanto à lucidez do narrador, quanto à existência da cidade, que ele insiste em situar do lado de fora de sua janela, onde acontecimentos estranhos começam a ocorrer. O conto de Bernardo Carvalho revela uma sobreposição de planos; como uma bricolagem, permite percursos de leitura diversos, desde a reconfiguração da cidade, *topos* moderno e contemporâneo por excelência, quanto demonstra a habilidade do escritor para criar, nas páginas de “O Arquiteto” o elemento estranho que vai se ambientando nas tramas da ficção:

Caminhando dentro do bosque, acabei dando com dezenas de carrinhos de bebês vazios, abandonados, jogados no meio dos arbustos. Entendi porque a Mônica tinha desaparecido, me deixado, e tantas outras. Achavam que aquela era uma saída quando na realidade não era, eu sabia, porque fui eu que construí. Devem ter encontrado a laje e achado que era um caminho de volta à superfície, onde voltariam a ver o sol e salvariam as crianças. Que aberração! Salvar de quê se a cidade eu construí para ela? Uma cidade onde coubéssemos nós dois, onde não houvesse mau tempo. (CARVALHO, 2004, p. 54)

A cidade ideal que aparecia no início do conto, esbarra na tragicidade de ser uma prisão e não ter saída:

Há meses tento alertá-los. Vim à polícia inúmeras vezes, para tentar salvá-las porque agora estão presas. É por isso que desaparecem de repente e não

podem voltar. Já disse que a culpa é toda minha por ter deixado aqueles pontos não resolvidos, aqueles pontos cegos. Mas elas viram, Só que não entenderam que era apenas uma marca, que revelava toda a fragilidade da cidade. Acharam que era uma saída, mas era toda a fragilidade. Pedi para você vir desta vez para dizer a eles que estou falando a verdade. Porque me pareceu boa pessoa e com você foi diferente. [...] Eles não acreditam nunca. Em nada do que eu digo [...]. Dizem que eu devia estar no asilo, Se esta cidade tivesse um. Mas não tem. Porque eu não construí. (CARVALHO, 2004, p. 54,55)

O texto de Carvalho, sendo apresentado em blocos, como a cidade cujo projeto é descrito, questiona os próprios limites da ocupação da página (e também da cidade) sem a estruturação dos parágrafos, das pausas que nos impõem o cotidiano. Para além da cidade, a composição intransitiva avança na metalinguagem: A auto-referencialidade institui-se não apenas pela aproximação do plano de expressão e do plano de conteúdo, mas ela se faz também porque permite que a mensagem volte-se sobre si mesma, como um uroboro, alitergo do homem contemporâneo, desejoso de um retorno a origem, ao útero, mas abismando-se em vias que o levam para por túneis obscuros onde podem para sempre perder-se em meio à desestruturação da vida cotidiana, da fragmentação de sua subjetividade, o confronto com a morte, como o guardado, como diz Cabral em “A fábula do arquiteto”, com quem carvalho dialoga, entre a ironia e recriação:

A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e teto.

O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar luz razão certa.

2.

Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vão de abrir, ele foi amurando
opacos de fechar; onde vidro, concreto;
até refechar o homem: na capela útero,
com confortos de matriz, outra vez feto.

Ainda que o conto faça-nos pensar nesta última estrofe, ele mesmo, enquanto produção literária afirma a utopia da palavra que resiste e insiste. O conto narra uma cidade claustrofóbica. A leitura, porém, não se configura assim. Dito de outro modo: a

mensagem contemporaniza tempos e espaços, adere ao tempo e espaço narrados, mas se descola deles, marcando-se de ancestralidade, de uma busca da origem da palavra literária, ou do homem que em trevas procura ver, nas sombras da caverna texto, uma réstia de luz que ilumine o seu caminho; um caminho que se não é otimista, não chega a ser pessimista; que promete ao narrador a possibilidade da escrita, da escritura, do narrado, do narrar-se – não há asilos na cidade, portanto, todos podem perambular, em meio a multidão, buscando suas passantes, sonhando com seus cisnes, ou simplesmente acreditando que cedo ou tarde as portas-contras torna-se-ão também portas por-onde a utopia talvez volte a passar não como sempre, mas reconfigurada a novos modos de existência.

Até que isso seja possível, resta aos leitores a companhia dos textos, a intranquilidade saborosa que eles oferecem, resta a sua abertura, pois mesmo tratando de subterrâneos, a cidade de Bernardo de Carvalho mostra que ainda que não sejamos arquitetos-narradores, todos podemos ser, em maior ou menor grau, narradores-arquitetos de nossa própria e minúscula experiência subjetiva limítrofe, vivida em nossas queridas, embora falhas e, por vezes tão herméticas, cidades imaginárias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CARVALHO, B. O Arquiteto: um homem e uma mulher a caminho da polícia. In: _____. **Aberração**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 45-56.
- MELO NETO, J. C. Fábula de um Arquiteto. In: _____. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: nova Fronteira, 1997, p. 15, vol 1.
- _____. O Engenheiro. In: _____. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: nova Fronteira, 1997, p. 30, vol 1.
- _____. O Ferrageiro de Carmona. In: _____. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: nova Fronteira, 1997, p.289, vol 2.
- SCHÖLLHAMMER, E.K. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SISCAR, M. O Discurso da História na Teoria Literária Brasileira. In: _____. **Poesia e Crise**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2010, p.197-210.
- TFOUNI, L.V. Autoria e contenção da deriva. In: **Múltiplas faces da autoria**. Ijuí, Ed. UNIJUÍ, 2008, p.141-152.

RESISTÊNCIA E UTOPIA: AMÁLGAMA E A SÁTIRA NO EXERCÍCIO POÉTICO DE RUBEM FONSECA

Emerson Calil Rossetti
(FIRA-Avaré)
dr.ecrosseti@uol.com.br

RESUMO: Apesar da insistência sobre temas caros à sua prosa de ficção, em *Amálgama* (2013) Rubem Fonseca desenvolve um insólito e breve exercício poético. De modo que este trabalho discute o horizonte possível da poesia do autor considerando, sobretudo, os procedimentos satíricos adotados para tratar de questões que emergem não apenas do contexto social marcado pela miséria e pela violência, como também do próprio fazer poético. Desvendando as precariedades e o brutalismo do universo que lhe serve de matéria, a poesia de Rubem Fonseca transita entre o alto e o baixo, o sublime e o grotesco, a vida e a morte para encontrar nessas lacunas as possibilidades de existir e resistir.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Sátira; Rubem Fonseca.

Ao se referir ao lugar e à importância do poético no mundo contemporâneo, assim se pronuncia Bosi em *O ser e o tempo da poesia*: “Essas formas extremas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista” (2000, p. 165).

Tal afirmação não deixa dúvidas sobre o significado histórico e a expressão satírica que emergem de um mundo de desencantos e utopias nos poemas de Rubem Fonseca em *Amálgama* (2013). Trata-se de textos fundamentalmente caracterizados por uma espécie de “lirismo bruto” os quais guardam semelhanças com as mesmas matérias e expedientes estilísticos utilizados nas suas criações em prosa. Fundem-se, nos poucos poemas do volume, o bem e o mal, o sublime e o grotesco, o trágico e o cômico, o sério e o jocoso, o alto e o baixo, aproximações características do discurso satírico a revelar uma incômoda e perturbadora visão de mundo. Tais amálgamas conduzem o leitor a um riso amargo a serviço de satirizar causas e consequências de uma sociedade esgarçada pela opressão, pela crueldade e pela miséria social e humana. Como voz de denúncia e protesto, a poesia de Rubem Fonseca é, enfim, um exercício e uma tentativa de resistência, “imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia” (BOSI, 2000, p. 169).

No vasto panorama do apocalipse da sociedade contemporânea, a poesia procura lugar e sentido, resiste para existir, questiona sua função e se debate entre a busca da palavra poética que eleva e restaura o prazer do espírito, e o prosaísmo da matéria baixa extraída do cotidiano que lhe serve de inspiração: “A poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio. Pior, foi condenada a tirar só de si a substância vital. Ó indigência extrema, canto ao avesso, metalinguagem!” (BOSI, 2000, p. 165-166).

Em “Sopa de pedra”, a primeira poesia de *Amálgama*, evocam-se, pelo jogo intertextual, grandes poetas da língua:

Outro fingia que sentia o que de verdade sentia,
Este dizia que não cabe no poema o preço do feijão.
(FONSECA, 2013, p. 27).

Como um refrão, um verso se repete em pequenos intervalos: “Estou de olho neles.” (Idem, *ibidem*, p. 27).

Assim, o poeta se credencia como um leitor atento, observador e conhecedor da tradição literária. Diga-se de passagem, não são incomuns referências à literatura na obra de Rubem Fonseca. Em seus contos encontram-se, não raras vezes, homens de vida dura, mas amantes das letras. Em “Sopa de pedra”, investido da autoridade de quem conhece os grandes escritores, o poeta desfere um golpe sarcástico para afirmar que a vida e todas as suas nuances – mesmo, e principalmente, as mais reles – servem agora de matéria à poesia.

A *persona* que assume a voz poética resume sumariamente e de forma escarnecedora o universo que a inspira, destituído de qualquer grandeza perdida num mundo árido, precário e decadente em que a literatura não apenas procura sobreviver, mas que se torna seu objeto de reflexão: “A vida que é comer, defecar e morrer.” (FONSECA, 2013, p. 27).

Como se pode notar, a asserção é seca, pontual, sem adjetivos e tampouco idealizações. Tudo expresso numa linguagem que dessacraliza a literatura de protocolo, a expressão carregada de torneios verbais. Está ausente do discurso poético do autor o bom gosto oficial engendrado e, portanto, cristalizado nas expectativas do leitor. De modo que a matéria indigente e baixa se incorpora ao universo poético, conferindo-lhe expressão crítica: “O lugar de onde se move a sátira é, claramente, um *topos* negativo: a recusa aos costumes, à linguagem e aos modos de pensar correntes” (BOSI, 2000, p. 191).

Em forma de gradação, a atividade artística, descida ao plano mais terreno, é aproximada a outras tarefas como as do pintor, do prosador, dos cozinheiros ou de qualquer

inventor. Nesse sentido, o ensaio de João Luiz Lafetá a respeito dos contos de Rubem Fonseca apresenta-nos uma observação pontual, que também se aplica à poesia do autor: “... ele dá a impressão de estar quase sempre fazendo pouco caso do mundo da cultura” (2004, p. 374).

A referida gradação, que encontra sentido rebaixador na expressão “qualquer inventor”, sugere que, submetida ao tempo e a todas as transformações dele decorrentes, a poesia está irremediavelmente destituída de sua aura sagrada para se tornar expressão cotidiana e expressão do cotidiano naquilo que ele tem, inclusive, de mais comum, característico e absurdamente humano:

A poesia é uma sopa de pedra.
Cabe tudo dentro dela. (FONSECA, p. 28).

Um despudor inquietante e polêmico no tratamento dos temas está presente em “**Restos**”. O objeto de interesse deixa de ser a poesia propriamente dita para focalizar a existência humana corpórea e finita que se dilui tragicamente numa fragilidade que aproxima a comida e as pessoas famintas, ambas perecíveis, em irrevogável estado de degeneração.

Nesse texto, o tema do envelhecimento, da decadência, da necessidade e da anulação faz-se presente desde o início do poema. Ao se referir ao garçom do restaurante em que se passam os acontecimentos, a voz poética descreve-o como “um velho”:

enquanto esperava
a aposentadoria e a morte. (FONSECA, p. 43).

E arremata:

Tinha um rosto branco
enrugado e triste. (FONSECA, p. 43).

O verbo “esperar” assume, a serviço da sátira, sentido irônico, pois tem como complementos “a aposentadoria” e “a morte”, isto é, o irremediável fim. A alusão ao “rosto branco/ enrugado e triste” intensifica o sentido de decrepitude – o retrato de quem nada mais espera da vida. Combinam-se, na caracterização desse trabalhador anônimo e sem expectativas, traços físicos e psicológicos que criam eficiente efeito dramático e poético.

Na sequência da narração – antes de chegar à cena principal –, o olhar da voz poética focaliza uma freguesa e, servindo-se do grotesco, assim se expressa:

corria o olhar de um lado para outro,
procurando machos ainda curiosos
da sua beleza evanescente. (FONSECA, p. 43).

Num universo de seres oprimidos e dilacerados, a procura da mulher aponta para uma necessidade de satisfação física e emocional como recurso compensatório para a solidão e a falta de sentido para a existência. O gesto de correr o olhar “de um lado para outro” à procura de “machos” parece transformar seu comportamento em compulsão perversiva e urgente, motivada por um premente desejo de ainda ser admirada por sua “beleza evanescente”.

Em contraposição aos privilegiados que frequentam o restaurante, fartam-se e fruem daquele prazer até o último momento,

Quando saímos,
éramos os últimos.
(FONSECA, 2013, p. 43),

os marginalizados do sistema, reduzidos a uma existência diminuta e sem prazeres, formam, no lugar que lhes compete – o lado de fora –

uma fila disciplinada de fodidos
esperava os restos finais do dia. (FONSECA, p. 44).

O tom de crítica é claro e a alusão amarga à “fila disciplinada de fodidos” confirma a atitude do satirista de denunciar as vicissitudes e fragilidades do vigente sistema social opressor. Para Bosi: “A sátira poderá tirar dos seus embates com o presente tanto um moralismo acre e sardônico (...) como uma crítica lúcida ou desesperada de toda a existência” (2000, p. 192).

Fica ainda evidente na referida passagem que a violência social tematizada ganha força e dramaticidade pela hostilidade da palavra. A esse propósito, trata-se não de desleixo linguístico ou gratuita espetacularização do vocabulário, mas de depuração de estilo – o ajuste da palavra na luta árdua do poeta para encontrar a expressão que contenha a melhor substância da matéria narrada.

Depois dos miseráveis,

Os restos dos restos
iriam depois para os cães
ainda mais famintos.
(FONSECA, 2013, p. 44).

Os cães, as únicas criaturas ainda mais precárias que os famintos, aparecem no texto como um benevolente consolo que legitima a ironia trágica da situação, como a dizer que, por

piores que fossem as condições, os miseráveis ainda eram gente e não haviam chegado ao extremo limite da falta de dignidade.

A justaposição das instâncias humano-animal constitui um procedimento caro à sátira a fim de atingir seus propósitos críticos. Nesse caso, não é somente a precariedade humana que está sob o aguçado olhar da voz poética, mas a fragilidade das instituições que desamparam aqueles que delas necessitam. De modo que uma cena, rotineira e circunstancial na realidade do nosso cotidiano, atrai o olhar da *persona* satírica para o extremo estado de miséria a que estão submetidas as “pequenas criaturas” do poema de Rubem Fonseca. A esse respeito, é pertinente a observação de Telaaroli: “Ao retratar criticamente o circunstancial, a sátira não deixa de desnudar fraquezas das instituições” (1996, p. 53).

O título desse poema, “Restos”, é sintomático e seu significado percorre-o de ponta a ponta, conferindo-lhe inteireza e consistência. O que se confirma no que ainda resta do velho garçom à espera da morte, na imagem vulgar da mulher melancólica à procura de um “macho” que encontrasse nela um resquício da beleza perdida, no sofrimento comovente dos que mendigam os restos de comida disputados com os cachorros – trata-se da escória humana, os restos de nós mesmos, de um sistema que impôs destinos tão diferentes a criaturas apenas potencialmente semelhantes.

Em “Sentir e entender”, Rubem Fonseca compõe um poema arquitetado em versos paralelísticos. O amor, a poesia, o medo, a dor, o ódio e a morte, nesta ordem, são tratados todos, indistintamente, como matéria que não é para ser entendida, mas para ser sentida, afirmação reiterada nos seis versos da poesia.

É curioso notar que, num universo em que todos os termos elencados são substancialmente humanos, inerentes à nossa natureza, apenas um deles – a poesia – é criação, produto fabricado pelo homem. Mas, como criação integrada a tudo que é vivo, também deve ser sentida e não entendida: “A poesia não é para ser entendida, é para ser sentida”. (FONSECA, 2013, p. 65).

Ecoa na objetividade dessa afirmação um tom de sarcasmo que coloca sob questionamento não só a poesia que, de matéria criada, passou a ocupar lugar privilegiado e necessário na vida humana; há também uma provocação que alerta para a função e a eficiência da própria crítica no incansável labor de compreender os processos e as transformações que explicam a atividade poético-literária.

É ainda interessante ressaltar que o 1º verso tem como sujeito o amor, substantivo que mantém uma estreita relação semântica com a expressão que ecoa reiteradamente no texto: “ser sentido”. No verso seguinte, figura a poesia, sabida criação que pode tratar de tudo que

emana da existência, como já se leu em “Sopa de pedra”: “Cabe tudo dentro dela”. Os versos seguintes iniciam-se com as palavras medo, dor e ódio, para encontrarem o desfecho no último tema abordado: a morte. Pressupõe-se, assim, que o universo do artesão da palavra tem sua origem num ato de amor – o gesto que cria, inclusive a poesia. Entretanto, nem mesmo ela pode banir da existência o que é humano: o medo, a dor, o ódio, enfim, a condição precária que nos é inerente e da qual só a morte pode nos redimir. A escolha e a disposição dos termos arrolados nessas divagações sugerem uma pequena “poética” de Rubem Fonseca, e cada palavra aponta para os temas que inspiram todo o seu trabalho de criação. Outra vez a poesia é mergulhada naquilo que a vida tem de mais amargo e inalienável – a nossa condição, cuja única metafísica é sermos matéria tão chã.

Em “Lembranças”, estão presentes variados pares de oposição: presente x passado/ juventude x velhice/ vida x morte. Mais uma vez o tema da degeneração, desta sorte representada pela ecmenésia, a falência da memória. A fixação do autor pela dimensão física e falha da existência converge o leitor, nesta poesia, para uma visão reiteradamente melancólica da precariedade humana.

A vítima da doença da memória traz uma agenda presa ao braço por um elástico – imagem de uma decadência que produz piedade. Entretanto, é sublime a imagem evocada de um passado distante, alucinatório, que se presentifica pela reiteração:

Mas o almoço com sua namorada,
há sessenta anos,
era lembrado facilmente. (FONSECA, p. 109).

E a restauração desse encontro amoroso se amplia cada vez mais vertiginosamente na lembrança:

a roupa
que ela usava,
a roupa
que ele usava,
os dois nus abraçados
na garçonnière...
(FONSECA, 2013, p. 110).

Transita-se, assim, do impulso negativo da doença, da degeneração e da morte para um insistente erotismo que ganha força nos versos seguintes e ecoa como única satisfação possível na debilitada e agonizante memória:

os dois nus abraçados
na garçonnière... (FONSECA, 2013, p. 110).

A expressão, repetida onze vezes até o final do poema, condensa a lembrança de um momento feliz perdido na existência, mas também sugere o esgotamento cada vez mais evidente da memória que faculta ao ser doses cada vez mais limitadas de lucidez, saúde e ilusão. Outra vez a confirmação do inevitável fim. Os ecos dos versos repetidos parecem ressoar no que sobrou das outras criaturas do poema “Restos”.

O poema “Sem tesão” é o retrato prosaico de uma tentativa de conversa para reatar uma relação decadente. Como se pode perceber no título, a palavra hostil e transgressora cumpre o papel de causar impacto no leitor. Pois a sátira se constrói

desrespeitando qualquer forma de privacidade, autoridade ou hierarquia e nivelando por baixo, o que justifica a presença constante da obscenidade, do escatológico, das reiteradas referências ao material, ao físico do homem.
(TELAROLLI, 1999, p. 67)

O referido texto, marcado por um certo *nonsense*, flagra a discussão de um casal em crise. A mulher, impaciente e saturada, não quer prolongar o mal-estar e o tédio de mais uma conversa vazia e sem soluções; mas é nítido como ainda tem expectativas românticas acerca do comportamento do marido e de uma restauradora declaração de amor. Diante de assuntos do dia a dia, ela se exaspera, porque quer outra resposta – confidências, redenção, a sublime recusa das coisas comuns:

Deixa de conversa fiada, ela diz,
não me interessa. (FONSECA, p. 123).

E o marido, pressentindo as cobranças e exigências da esposa, ocupa os espaços de um ameaçador silêncio com um discurso desconexo, falando da decadência da Europa, das “loiras insossas” que nascem na Escandinávia e dos privilegiados que comem

...rico banquete
interminável, e às vezes
recostam-se nas poltronas
e arrotam discretamente.
(FONSECA, 2013, p. 123).

Note-se que, mesmo no aparente prosaísmo da matéria tratada – uma discussão rotineira–, insere-se a crítica social investida do desnudamento do verniz apenas aparente dos mais abastados. É irônica e grotesca a combinação de palavras em “arrotam discretamente”.

O caráter satírico que se insinua no poema confirma-se na sequência da conversa, que, embora por vezes possa não parecer, é, ou deveria ser, uma discussão de casal:

O Produto Nacional Bruto
cresceu nesta época do ano
bem menos do que foi previsto
pelos economistas,
não obstante subsista uma incerta euforia,
dos tecnocratas otimistas,
quanto a um melhor desempenho
do setor agrícola. (FONSECA, p. 124).

A inserção de considerações políticas e econômicas no diálogo chega a provocar uma certa hesitação ou estranhamento no leitor, já que o assunto e o palavrório carregado de termos técnicos e formais nada têm a ver com as questões amorosas. O formalismo do discurso, excessivamente protocolar, destoa da atmosfera de tensão que cerca a impaciência da mulher em suas cobranças e as artimanhas do marido para evitar explicações e embates passionais.

O que se pode notar na confluência de matérias tão diferentes é que tanto os problemas amorosos quanto as questões sociais, políticas e econômicas inusitadamente inseridas na discussão mergulham o discurso num vazio, alargando ainda mais a distância entre os protagonistas da cena. Tudo é tomado pela falta de sentido, uma incomunicabilidade que reduz a tentativa de diálogo ao inútil, desinteressante e sem solução. De maneira que o discurso econômico pretensamente sério do homem é rebaixado pela indiferença da mulher; e as insistentes expectativas românticas da esposa se esvaem em novas divagações do marido. E o embate chega ao limite:

Já disse,
ela grita,
quero saber se você
ainda me ama,
anda,
diz, eu te amo. (FONSECA, 2013, p. 124).

Ele, insistentemente evasivo, não diz. Ela chora. Comovido, mas sem convicção, o marido repete o que a esposa desejava ouvir. Está justificado o título. E a voz poética, a serviço de revelar a falsidade daquela retórica de opressiva reconciliação, arremata:

Amor é uma coisa,
compaixão é outra,

os dois duram pouco.
(FONSECA, 2013, p. 124)

De maneira que não é somente o tratamento conferido ao sentimento amoroso que se submete a uma visão prosaica e escarnecedora. Isso ocorre também com os problemas sociais comicamente inseridos numa conversa em que o artificialismo do discurso esforça-se para criar impressões de verdade num mundo em que tudo se dilui em marcha inexorável, num galope em que só o fim – mais uma vez – pode ser dado como certo.

A despeito de sumária análise, nota-se que o universo da poesia de Rubem Fonseca está habitado de agonia, barbárie, rejeição aos engodos sociais e às limitações da natureza humana. O lirismo do autor está presente na aguda percepção de um mundo no qual a subjetividade está em constante estado de tensão com a realidade da matéria poética. E nesse universo de “vastas emoções e pensamentos imperfeitos”, é a voz de protesto que se levanta para a utopia das transformações, ainda que só as possíveis. A denúncia é o modo de resistir oferecido pelos poemas de Rubem Fonseca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- FONSECA, Rubem. **Amálgama**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. In: PRADO, Antônio Arnoni (Org.). **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2004. p. 372-393.
- TELAROLLI, Sylvia. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas**: a caricatura na literatura paulista (1900-1920). São Paulo: Ed. UNESP, 1996. (Prismas).
- _____. Entre a fúria e a esperança, o fel e o riso: presença da sátira na literatura brasileira. In: SEGATTO, José Antônio e BALDAN, Ude (Org.). **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 1999. (Prismas). p. 65-78.

A ESTROFE ALCAICA DE HORÁCIO EM VERSO BRASILEIRO

Érico Nogueira
(UNIFESP)
nogueiraerico@gmail.com

RESUMO: O que se pretende neste texto é discutir as possibilidades de reproduzir a estrofe alcaica de Horácio em verso brasileiro, respeitando-lhe o ritmo, as cesuras e, na medida do possível, a própria posição das palavras no interior dos versos.

PALAVRAS-CHAVE: Métrica Quantitativa; Versificação Vernácula; Tradução.

1.

Sem pretender traçar uma história completa das tentativas de reprodução de metros e estrofes greco-latinos em português – assunto relativamente extenso já tratado em dois artigos⁴, e que excede os limites desta exposição sumária –, convém observar brevemente que tal história divide-se em três fases⁵, e remonta, na primeira delas, ao século XVIII, e à produção pioneira de José Anastácio da Cunha⁶. Continua, século XIX adentro, com Vicente Pedro Nolasco da Cunha⁷ – o mais representativo desta fase inicial –, e chega, ainda no mesmo século, a José Maria da Costa e Silva⁸, que a fecha e conclui. A segunda fase começa no último quartel do século XIX com Júlio de Castilho⁹ – filho do poeta, tradutor e metricista Antônio Feliciano de Castilho –, e, iniciado o século XX, passa pelo brasileiro Carlos Magalhães de Azeredo¹⁰ e vai dar em Fernando Pessoa¹¹, nos anos trinta do mesmo século.

⁴ Cf. OLIVA NETO & NOGUEIRA (2013) e NOGUEIRA (2014a).

⁵ A circunstância de ter havido três fases de aclimação de medidas greco-latinas ao português, cada uma das quais dominada por um método distinto, de maneira nenhuma veta e impede que hoje, na vigência da terceira, se componham tais medidas valendo-se das técnicas empregadas nas duas anteriores. Nossa periodização, portanto, não se quer doutrinária nem muito menos dogmática – é meramente descritiva.

⁶ Cf. *passim* ANASTÁCIO DA CUNHA (2001-2006).

⁷ Cf. NOLASCO DA CUNHA (1815a; 1815b; 1813; 1812).

⁸ Cf. COSTA E SILVA (1844).

⁹ Cf. CASTILHO (1874), pp. 29-32.

¹⁰ Cf. MAGALHÃES DE AZEREDO (1904).

Quanto à terceira e última fase, inaugurada nos anos quarenta do século passado com as traduções hexamétricas da **Ilíada** e da **Odisseia**, de Carlos Alberto Nunes¹², pode-se dizer que ainda se encontra ativa, uma vez que seus princípios métrico-prosódicos têm orientado, direta ou indiretamente, a quase totalidade das empresas do tipo¹³.

Em poucas palavras, o que distingue as três fases entre si é o método que poetas e tradutores empregam na aclimação vernácula de hexâmetros, dísticos elegíacos e umas poucas estrofes da lírica horaciana, que até muito recentemente constituíam todo o *corpus* de metros antigos em português. Consideremo-las, então, mais detidamente.

1) Na primeira, trata-se ou bem de seguir as regras métrico-prosódicas do latim, língua-mãe do português, fundadas na quantidade silábica (o método de Anastácio), ou bem de estabelecer teoricamente e poetar de facto com quantidades silábicas supostamente portuguesas (o método de Nolasco e de Costa e Silva), fabricando poemas que, declamados em voz alta, lembram os latinos e gregos quando lidos como prosa – isto é, respeitando os acentos gramaticais da sentença, não a escansão métrica do verso¹⁴. Três exemplos devem bastar para ilustrar este ponto (as tônicas estão em negrito e há uma barra vertical indicando a cesura):

(a) Um hexâmetro de Anastácio¹⁵ que se lê como um de Catulo¹⁶:

Oh! **quão** ditosos, | se o **próprio bem** conhecessem.
non **glebam prono**, | **conuellit uomere taurus**.

(b) Um hendecassílabo sáfico de Nolasco da Cunha¹⁷ que se lê como um de Horácio¹⁸:

Mais o contágio | virulento assoma.
quem iuuat **clamor** | galeaeque leues.

¹¹ Limitamo-nos a assinalar aqui o método de aclimação de medidas greco-latinas que Fernando Pessoa utiliza em algumas odes de Ricardo Reis. Para um apanhado completo de todos os metros antigos que imitou e as técnicas de que para tanto se valeu, vide LEMOS (1993).

¹² Cf. NUNES (1941 e 1943).

¹³ Escusando-nos de fazer relação exaustiva, e atendo-nos apenas aos trabalhos mais estreitamente relacionadas com este artigo, cf., por exemplo, ANTUNES (2012) e FLORES (2013).

¹⁴ É preciso observar que, quando se trata de reproduzir o hexâmetro greco-latino em português, os poetas e tradutores portugueses e brasileiros, de José Anastácio da Cunha a Carlos Alberto Nunes, em geral evitam a prodigiosa variação rítmica do original, fruto da possibilidade de substituição do dátilo pelo espondeu em praticamente todas as sedes do verso, e se limitam a um único ou, quando muito, a pouquíssimos esquemas.

¹⁵ Cf. ANASTÁCIO DA CUNHA (2001-2006), vol. 2, p. 63.

¹⁶ LXIV, v. 41.

¹⁷ Cf. NOLASCO DA CUNHA (1815a), p. 344.

¹⁸ Odes I, 2, v. 38.

(c) Um hexâmetro de Costa e Silva¹⁹ que se lê como um de Juvenal²⁰:

saltando barreira, | correr por ínvia senda.
nec uolo nec possum; | ranarum uiscera numquam.

2) Na segunda, embora os versos sejam praticamente idênticos aos da fase pregressa, abandona-se a pretensão de atribuir quantidades à sílaba portuguesa – o que é importante o suficiente para justificar que falemos em outra fase –, de maneira que, se os resultados são equivalentes, os métodos, porém, não são. Assim, o que agora está em jogo é identificar a incidência dos acentos tônicos ou gramaticais em versos latinos e gregos lidos como prosa, em prolação contínua, e tentar reproduzir o mesmo padrão rítmico em português sem atentar à suposta quantidade das sílabas vernáculas. Vejamos mais três exemplos:

(a) Um hexâmetro de Júlio de Castilho²¹ que se lê como um de Virgílio²²:

Chora-o de pé na torre | a constante, a misérrima Dido.
impius haec tam culta | noualia miles habebit.

(b) Um hendecassílabo alcaico de Magalhães de Azeredo²³ que se lê como um de Horácio²⁴ (sublinhamos a sinalefa):

Oh! que palavras | de ouro e de púrpura.
gratus puellae | risus ab angulo.

(c) Um asclepiadeu maior de Fernando Pessoa / Ricardo Reis²⁵ que se lê como um de Horácio²⁶ (novamente sublinhamos as sinalefas):

Que a vida passa, | e não estamos de mãos enlaçadas.
aetas: carpe diem, | quam minimum credula postero.

3) Finalmente, na terceira a regra é, em termos bastante simplificados, “traduzir” a prosódia antiga na moderna, interpretando o icto e a sílaba longa grega ou latina como tônica

¹⁹ Cf. COSTA E SILVA (1844), p. 233.

²⁰ *Sátiras* 3, v. 44.

²¹ Cf. CASTILHO (1874), p. 31.

²² *Éclogas* 1, v. 70.

²³ Cf. MAGALHÃES DE AZEREDO (1904), p. 104.

²⁴ *Odes* I, 9, v. 22.

²⁵ Cf. PESSOA (1969), p. 256.

²⁶ *Odes* I, 11, v. 8.

ou subtônica portuguesa, como átona a sílaba breve, e propondo um andamento rítmico que siga bem de perto o original – inclusive, se possível, no que tange à estudiosa tensão causada pela não coincidência entre acento gramatical e acento mecânico, que tão graciosamente distingue o primeiro hemistíquio da melhor e mais rebuscada versificação latina²⁷. É o conhecido método de Carlos Alberto Nunes, que elegeu o hexâmetro holodactílico por modelo. Dois exemplos devem bastar (as tônicas do português e as longas do grego estão em negrito):

(a) Primeiro verso da **Odisseia** de Homero, na tradução de Carlos Alberto Nunes²⁸ e no original:

Musa reconta-me os **feitos** | do **herói** astucioso que **mu**ito.
 ἄνδρα μοι ἔννεπε, **μοῦσα**, | πολύτροπον, ὅς **μάλα πολλὰ**.

(b) Verso do primeiro idílio de Teócrito, em nossa tradução²⁹ e no original³⁰:

Ora, onde estáveis, **então**, | quando **Dáfnis**, ó **Ninfas**, morria?

πᾶ ποκ' ἄρ' ἦσθ', ὅκα **Δάφνις** | ἐτάκετο, **πᾶ** ποκα, **Νύμφαι**;

Dessa maneira, qualquer que seja o método de adaptação vernácula de medidas greco-latinas que se pratique, todos necessariamente começam com uma particular escansão e divisão rítmica dos modelos – as quais, por sua vez, só depois de individuadas na língua de saída podem bem ou mal ser reproduzidas na de chegada, evidentemente.

Assim, aplicando o terceiro método de aclimação de medidas antigas aos metros de Horácio, o primeiro e possivelmente mais importante problema teórico que teremos de resolver, particularmente no que toca à estrofe alcaica, é decidirmo-nos por uma das várias possibilidades de divisão rítmica que ela admite³¹. Contudo, uma vez estabelecida a pauta rítmica dos originais, o problema, de teórico, faz-se prático, e passa a ser a pesquisa de metros, ritmos, cesuras e elocução vernáculos que mais bem reproduzam a pauta latina que se estabeleceu.

Em termos mais específicos, os grandes desafios técnicos que estão jogo parecem ser, primeiro, reproduzir os ictos e a contiguidade de *longas* latinas mediante mera contiguidade

²⁷ Para uma breve consideração do fenômeno, como ocorre no hexâmetro latino, vide OLIVA NETO & NOGUEIRA, pp. 296-297. Em maior ou menor medida, contudo, é possível dizer que o mesmo se aplica a outros gêneros da poesia romana como a elegia, o iambo e a lírica.

²⁸ Cf. NUNES (2011), p. 27.

²⁹ Cf. NOGUEIRA (2012), p. 139.

³⁰ **Idílios** I, v. 66.

³¹ Em se tratando da divisão rítmica da estrofe alcaica, seguiremos precípua e principalmente os trabalhos de CRUSIUS (2011), CALIFF (2002) e BROOKS (2007).

de *tônicas* portuguesas, segundo – e relacionado com o antecedente –, respeitar as cesuras e o rigoroso tratamento dos fins de palavra na poesia de Horácio, e, terceiro, superar os desafios anteriores e ainda assim ter uma elocução vernácula que faça jus à latina, lançando mão de todos os recursos de estilo pertinentes para tanto.

Dito isso, vejamos quais os problemas reais e as soluções propostas em nossa aclimação da estrofe alcaica, a mais utilizada por Horácio em suas **Odes**.

2.

Segundo os metricistas recém-mencionados em nota, a divisão métrico-rítmica da sobredita estrofe, constante de dois hendecassílabos, um eneassílabo e um decassílabo alcaicos, é a seguinte (os xis representam as sílabas ancípites; os traços, as sílabas longas; as cunhas, as sílabas breves; as barras transversais, os ictos; e as barras verticais, as cesuras):

x l' w l' l | l' w w l' w x'
x l' w l' l | l' w w l' w x'
x l' w l' l l' w l x
l' w w l' w w l' w l' x

Estabelecido e assimilado este esquema, leiamos, pois, em colunas paralelas o original e nossa tradução da ode IV 9 a Lólio, e discutamos logo após os principais característicos dos hendecassílabos, eneassílabos e decassílabos alcaicos em latim e em português (no texto latino, marcamos as longas em negrito; no vernáculo, em negrito estão as *tônicas*, e em *itálico*, as *subtônicas*; tanto lá como cá, as *sinalefas*, *elisões* e *sinéreses* vêm sublinhadas):

Ne forte credas interitura quae longe sonantem natus ad Aufidum non ante uolgatas per artis uerba loquor socianda chordis:		Não creias, oh não, <u>que há</u> de calar-se a voz que eu, vindo de lá <u>do Áufido musical</u> , por artes cá sem precedentes, solto, das cordas acompanhado:
non, si priores Maeonius tenet sedes Homerus, Pindaricae latent Caeaeque et Alcae minaces Stesichoriue graues Camenae,	5	se sobe ao lugar mais elevado o meônio Homero, ora nem Píndaro e sua Musa nem as de Ceos e Alceu minazes ou de Estesícoro grave somem,
nec siquid olim lusit Anacreon, deleuit aetas; spirat adhuc amor uiuuntque commissi calores Aeoliae fidibus puellae.	10	nem quanto brincou Anacreonte outrora o tempo deliu – e arfa inda hoje o amor e sobrevivem os calores fiados à lira da moça eólia.
Non sola comptos arsit adulteri crines et aurum uestibus inlitum mirata regalisque cultus et comites Helene Lacaena,	15	Sozinha não ardeu quando do sedutor o penteado, o cerzi do ouro naquelas vestes, o aprumo e a comitiva reais inspecionou a espartana Helena,
primus Teucer tela Cydonio direxit arcu, non semel Ilios uexata, non pugnavit ingens Idomeneus Sthenelusue solus	20	nem Teucro foi quem frechas lançou primeiro com o arco cidônio, Ílion não só uma vez sitiou-se, não lutou sozinho Idomeneu ou o ingente Esténelo
dicenda Musis proelia, non ferox Hector uel acer Deiphobus grauis excepit ictus pro pudicis coniugibus puerisque primus.		batalhas de prol, dignas das Musas: nem o fero Heitor ou Deífobo sevo, em honra da proba esposa e filhos, graves golpes levaram pioneiramente.
Vixere fortes ante Agamemnona multi; sed omnes inlacrimabiles urgentur ignotique longa nocte, carent quia uate sacro.	25	Muitos heróis hou ve antes de Agamenão; mas todos, enfim, jazem inconsoláveis, em longa ignotos noite e oprimos, porque carecem de um vate sacro.
Paulum sepultae distat inertiae celata uirtus. Non ego te meis chartis inornatum silebo totue tuos patiar labores	30	Pouco difere a já sepultada inércia de oculta excelên cia. Eu, nestes meus papéis, não vou deixar-te em branco e os teus tantos trabalhos sofrer quieto
inpune, Lolli, carpere liuidas obliuiones: est animus tibi rerumque prudens et secundis temporibus dubiisque rectus,	35	que impunemente o lívido oblívio os colha, Lólio: pois tu tens 'spírito nos negócios prudente e reto em circunstâncias já favoráveis já dubiíssimas,
uindex auarae fraudis et abstinens ducentis ad se cuncta pecuniae, consulque non unius anni, sed quotiens bonus atque fidus	40	que vingador é da ávida fraude e, puro do vil metal que tudo após si atrai, é cônsul não de um ano só, se- -não tantas vezes em que o honesto
iudex honestum praetulit utili, reiecit alto dona nocentium uoltu, per obstantis cateruas explicuit sua uictor arma.		prepôs ao útil, bom e fiel juiz, de corruptos negou, cenho fechado, toda propina, entre inimigas hostes vitorioso brandiu as armas.

Non possidentem multa uocaueris recte beatum; rectius occupat nomen beati, qui deorum muneribus sapienter uti	45	Àquele que tem mu ito não <i>chamarás</i> ao certo <i>feliz</i> ; tan to mais certo <i>enverga</i> o nome <i>de feliz</i> quem sabe <i>as</i> graças dos deuses <i>utilizar</i>
duramque callet pauperiem pati peiusque leto flagitium timet, non ille pro caris amicis aut patria timidus perire.	50	com siso e a indigên <i>cia árdua tolerar</i> e o Lete <i>melhor</i> julga que a <i>ignomí</i> nia: que em prol de seus <i>amigos caros</i> ou bem da pátria <i>morrer não teme.</i>

(a) O hendecassílabo alcaico.

Em latim, este verso se caracteriza principalmente por

1) Possibilidade de não coincidência entre ictos e acentos gramaticais nas duas primeiras sedes do verso. De facto, se em *dicénda*, na linha nº 21, há coincidência entre o acento natural da palavra e um dos tempos marcados do verso, em *iudéx*, na linha nº 41, por sua vez, – gramaticalmente um paroxítono – não há. E esta é apenas uma das várias instâncias em que tal sucede no texto.

2) Não coincidência *obrigatória* entre o acento gramatical da palavra e o ictos do verso nas sílabas (em geral um dissílabo) que ocupam a quarta e a quinta sedes – e, pois, são imediatamente anteriores à cesura.

3) Três longas contíguas respectivamente na quarta, quinta e sexta sedes do verso.

O que, em português, reproduziu-se como

1) Acentuação variável das duas primeiras sílabas do verso, que ora começa com tônica e átona, como “Pouco”, na linha nº 29, ora com átona e tônica, como “corruptos”, na linha nº 42, com ligeira preferência por esta última combinação.

2) Acentuação variável do dissílabo final do primeiro hemistíquio, com precedência, contudo, – diferentemente do que ocorre em latim, em que o ictos recai sobre a primeira das duas longas contíguas – da sequência átona (ou subtônica) e tônica sobre a inversa, com o fito preciso de realçar, encarecer e distinguir a cesura, dando-lhe antes feição masculina que

feminina³². Veja-se, por exemplo, “de prol”, no verso nº 21 (a sequência mais frequente), e “Heitor ou”, no verso nº 22.

3) Tentativa de justapor três tônicas na quarta, quinta e sexta sedes – ou seja, nas duas sílabas imediatamente anteriores e na primeira imediatamente posterior à cesura –, como, por exemplo, no verso nº 37, “vingador é | da ávida”. Todavia, diante da raridade de tais combinações em português, as três longas latinas justapostas ora se tornam átona, tônica e tônica, ora tônica, átona e tônica vernáculas, valendo a pena destacar, no que a tais átonas concerne, que são muito frequentemente sílabas fechadas, ditongos, sinéreses e até subtônicas, e, portanto, ainda que imperfeitamente, de uma maneira ou de outra imitam, sim, a longura das originais.

(b) *O eneassílabo alcaico.*

Em latim, a característica que mais dificuldade oferece a quem se proponha reproduzir o eneassílabo alcaico em língua românica é a já mencionada contiguidade de três sílabas longas na quarta, quinta e sexta sedes deste verso – algo, portanto, que ele tem em comum com o hendecassílabo. Difere dele, porém, sem mencionar o número e a posição das sílabas breves e longas, pela ausência de pausa interna ou cesura.

Em português, uma vez que não há cesura a distinguir e encarecer e realçar, preferimos respeitar a localização dos ictos, e, pois, de três longas latinas com icto na primeira e na terceira, fazer uma sequência de tônica, átona e tônica vernáculas, admitindo a possibilidade de substituir as tônicas por subtônicas e com certa frequência de sílabas fechadas, ditongos e sinéreses no posto da átona.

(c) *O decassílabo alcaico.*

Este verso latino não apresenta grandes dificuldades de reprodução em português, uma vez que não tem cesura ou pausa interna nem tampouco contiguidade de ictos ou de sílabas longas. Vale a pena observar, contudo, que, já que não admitimos anacruse, o dátilo com que começa exige que iniciemos nosso verso por tônica ou, no máximo, subtônica – exigência esta que, por sua vez, após os muitíssimos exemplos que Carlos Alberto Nunes nos legou, pudemos cumprir com relativa facilidade.

³² Em métrica clássica, chama-se cesura masculina – a mais forte ou robusta – a que ocorre imediatamente após sílaba longa, e cesura feminina – a mais débil ou fraca – a que sucede uma sílaba breve. Aplicando a distinção à versificação portuguesa, tem-se que cesura masculina será a que incidir sobre sílaba tônica, e feminina a que sobre sílaba átona incidir. Ainda que os metricistas vernáculos não se ponham totalmente de acordo sobre a terminologia, é certo que uma cesura terá tanto maior destaque quanto maior a tonicidade da sílaba sobre que recai. Cf., a propósito, SAID ALI (1999), pp. 41-43.

3.

Posto isso, diga-se ainda uma palavra sobre o número de sílabas, os fins de verso e a elocução da ode IV 9 em nossa tradução portuguesa. Segundo Mattoso Câmara em estudo já clássico – mas que, infelizmente, tem sido pouco lembrado quando há que dirimir questões atinentes à versificação –, as sílabas postônicas, tanto no português americano como no europeu, têm intensidade ou força expiratória tendente a zero, e, portanto, pouco ou nada influenciam as sílabas anteriores: razão mais que suficiente, pois, em se tratando de escansão e composição de poesia em português, para considerar a última tônica como o verdadeiro fim de verso, em termos fonológicos, sendo, como é, necessariamente a sílaba mais forte de toda a sequência em questão³³.

Dessa maneira, não buscamos conferir a nossa tradução vernácula o mesmo número de sílabas do original latino, haja vista que, como ensina Mattoso Câmara, o fim prosódico e fonológico de uma sequência silábica portuguesa é sempre e invariavelmente a última sílaba tônica. Levados por essa evidência – e, além disso, estribados na mesma prática de escansão e recitação escolares de poemas latinos e gregos, a qual, via de regra, não considera a última sílaba, mas o último *icto* como o final prosódico-fonológico dos versos antigos –, os fins de verso de nossas traduções de Horácio, indistintamente agudos, graves ou esdrúxulos, procuram corresponder ao último *icto* dos versos originais. É o que se vê, digamos, no verso nº 43, *uoltu, per obstantis catéruas*, um eneassílabo cuja última sílaba é longa, mas cujo *icto* final recai sobre a oitava sílaba – e que, portanto, foi traduzido como “propina, entre inimigas hostes”, isto é, um octossílabo, não um eneassílabo português³⁴.

Quanto à elocução, a reprodução vernácula do longo período latino que se estende por quatorze linhas (vv. 30-44), e um verso português como “em longa ignotos noite e opressos”

³³ Cf. *passim* CÂMARA JR. (1985), em especial p. 36: “... há uma diferença suplementar prosódica (muito firme no Brasil) entre as sílabas átonas do vocábulo. As que precedem a sílaba acentuada ou tônica (pretônicas) têm ligeira força expiratória que as distingue das átonas (final ou duas últimas finais) que se seguem ao acento grave ou esdrúxulo e são caracteristicamente débeis (postônicas). Já por si o acento assinala a existência de um vocábulo fonológico. Numa emissão de fala contínua, sem pausa intercorrente (grupo de força), há tantos vocábulos fonológicos quantos são os acentos; o último, que é necessariamente o mais forte e se opõe aos anteriores mais atenuados, marca o fim do grupo de força e prediz uma pausa”.

³⁴ Claro está que nos valemos do critério de Castilho, o mais autorizado e utilizado em nossa língua, segundo o qual o número de sílabas dos versos vernáculos deve contar-se até a última tônica. Desse modo, a última palavra do verso que aduzimos – a paroxítona “hostes” – poder-se-ia cambiar, sem prejuízo da métrica, indistintamente por uma oxítona ou uma proparoxítona. Cf., a propósito, CASTILHO (1874), p. 26: “... advertimos que nós contamos por syllabas de um metro, as que nelle se proferem até á ultima aguda ou pausa, e nenhum caso fazemos da uma ou das duas breves, que ainda se possam seguir; pois, chegado o accento predominante, já se acha preenchida a obrigação [...]”.

(v. 27) – em que o substantivo “noite” é propositalmente afastado de seu adjetivo “longa” a fim de sugerir pela posição das palavras aquilo mesmo que o sintagma significa, ou, dito de outro modo, em que à longura da noite, no plano do sentido, corresponde a insólita distância entre adjetivo e substantivo, no plano da sintaxe –, entre outros exemplos igualmente possíveis, são índice suficientemente claro do pendor latinizante de nossa tradução, o qual, contudo, evidentemente não exclui a utilização de léxico e sintaxe contemporâneos, quando quer que pareça conveniente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTUNES, C. L. B. **Métrica e Rítmica nas Odes Píticas de Píndaro**. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.
- BAILEY, D. R. S. (ed.) **Horatius: Opera**. Berlin / New York: Walter De Gruyter, 2008.
- BÉLKIOR, SILVA. **Texto crítico das odes de Fernando Pessoa-Ricardo Reis**. Tradução Imprensa Revista e Inéditos. Lisboa: Imprensa Nacional & Casa da Moeda, 1988.
- BROOKS, C. **Reading Latin Poetry Aloud: A Practical Guide to Two Thousand Years of Verse**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- CALIFF, D. J. **A Guide to Latin Meter and Verse Composition**. London: Anthem Press, 2002.
- CÂMARA JR., J. M. **História e estrutura da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Padrão, 1985.
- CASTILHO, A. F. DE. **Tratado de metrificação portuguesa: seguido de considerações sobre a declamação e a poetica**. 5. ed. rev. e augm. Porto: Livraria Moré-Editora, 1874.
- CORREIA GARÇÃO, P. A. **Obras poeticas de Pedro Antonio Correa Garção**. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1778.
- COSTA E SILVA, J. M. DA. **Poesias de Joze Maria da Costa e Silva**. Tomo III. Lisboa: Typ. de Antonio José da Rocha, 1844.
- CRUSIUS, F. **Römische Metrik**. 8. Auflage. Hildesheim: Georg Olms, 2011.
- CUNHA, J. A. DA. **Obra literária**. 2 v.. Edição de Maria Luísa Malato Borralho e Cristina Alexandra Marinho. Porto: Campo das Letras, 2001-2006.
- FERREIRA, A. **Poemas lusitanos do Doutor Antonio Ferreira**. 2 v. 3ª impressão. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1829.
- FLORES, G. G. **Uma Poesia de Mosaicos nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética**. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.
- LEMON, F. **Fernando Pessoa e a nova métrica: a imitação de formas e metros líricos greco-romanos em Ricardo Reis**. Mem Martins: Editorial Inquérito, 1993.
- MAGALHÃES DE AZEREDO, C. **Odes e elegias**. Roma: Tipografia Centenari, 1904.
- NOGUEIRA, É. Versos de Medição Greco-Latina em “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio” de Ricardo Reis. **Revista Letras** (Universidade Federal do Paraná), n. 89, p. 170-183, jan.- julh. 2014.
- _____. **Verdade, contenda e poesia nos idílios de Teócrito**. São Paulo: Humanitas, 2012.
- NOLASCO DA CUNHA, V. P. Sobre a Objecção do Snr. Bento Pereira á cerca da “Syllaba Portugueza”. **O investigador portuguez em Inglaterra ou Jornal Literario, Politico**, v. 14, n. 54, novembro de 1815a.
- _____. Consideraçoes sobre o Verso Saphico, e Principios Geraes da Syllaba, Applicados Particularmente á Lingoa Portugueza. **O Investigador portuguez em Inglaterra ou Jornal Literario, Politico**, v. 13, n. 52, out. 1815b.

_____. **O Investigador portuguez em Inglaterra**, v. 7, n. 27, set. 1813.

_____. **O Incendio de Moskow, ou a Queda de Napoleon**. Poema hexametrico composto pelo Dr. V. P. Nolasco da Cunha e Dedicado a Sua Magestade Imperial Alexandre Pawlowitz, Autocrata de Todas as Russias, Czar de Moscovia etc. Londres, impresso por H. Bryer, sem ano da impressão (1812), 4. gr. de 16 p.

NUNES, C. A. **Odisseia**. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. **Odisseia**. Traduzida do grego no metro original por Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Atena Editora, s. d. [1943]

_____. **Ilíada**. Traduzida do grego no metro original por Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Atena Editora, 1941.

OLIVA NETO, J. A. & NOGUEIRA, É. O Hexâmetro Dactílico Vernáculo antes de Carlos Alberto Nunes. **Scientia Traditionis**, n. 13, p. 295-311, julh. 2013.

PESSOA, F. **Obra poética**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969.

SAID ALI, M. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Edusp, 1999.

A CENA POÉTICA ORIGINÁRIA: YVES BONNEFOY

Leila de Aguiar Costa
EFLCH-UNIFESP
leila.aguiar@unifesp.br

RESUMO: Yves Bonnefoy (1923-) inscreve sua poesia em uma busca incessante das origens, do fundamento mesmo da palavra poética. Para tanto, é todo um trabalho de interrogação sobre os meios pelos quais o artista inventa a ordem do mundo e o próprio mundo que se impõe. Não surpreende então que, de um lado, desenhe-se um paradigma, aquele da criança em sua relação natural, assintomática e anarbitrária com o mundo. E, por outro, o perigo a combater, aquele do conceitual e do totalitário do signo, que encontra na figura do filósofo seu maior representante. A partir do poema intitulado “L’arbre de la rue Descartes”, procurar-se-á compreender o movimento poético de uma obra que deambula, não sem conflito, entre duas vias, aquela positiva, do *infans*; e aquela negativa, da *filosofia*.

PALAVRAS-CHAVE: poesia originária; infância; Yves Bonnefoy

Yves Bonnefoy, metapoeta

No ano de 2003, a célebre revista literária francesa **Europe** dedica a integralidade de seu número 890-891 ao poeta francês Yves Bonnefoy. E não por acaso. Face ao que é chamado ali de “delírio contábil do econômico e de seus monstros sem razão”, saudar a obra de Bonnefoy equivale a refletir sobre a beleza e os valores da poesia, assim como a pensar em seus procedimentos para habitar o mundo. Em **L’Inachevable**, Bonnefoy reafirma tal poder do poético, observando que o papel da poesia é aquele de “*rouvrir la question de l’être dans une société qui ne sait plus que de l’objet, achetable ou vendable, possédable: le néant même*” (BONNEFOY, 2010, p. 419). Donde a ameaça, aliás, que paira sobre a própria experiência poética.

O lugar ocupado, pois, por Bonnefoy na cena literária é incontestável. Desde a publicação de seu primeiro texto **Traité du pianiste** em 1947, até **Le Digamma** em 2012³⁵, a

³⁵ Bonnefoy compõe seu **Traité du pianiste** entre os anos de 1945, quando chega a Paris, jovem provinciano da cidade de Tours, e 1950, quando ainda frequenta o círculo dos surrealistas — do qual se afastará mais para frente e contra o qual enunciará uma severa crítica nos anos 70. Ali, o que se reconhece é ainda o *topos* da imagem em seu pertencimento ao Inconsciente: segundo o próprio Bonnefoy, **Traité du pianiste** é espaço de um combate edipiano contra a figura materna.

Seu último texto, **Le Digamma**, inscreve-se na chave do combate travado por Bonnefoy ao longo de toda sua obra, desde, por exemplo, seu **Anti-Platon** (1947), contra o conceito: contra a hegemonia da filosofia e do pensamento — que, soberbos, pensam ser capazes de dar conta da experiência —, subleva-se a poesia e,

obra bonnefidiana impõe-se como incontornável para a compreensão da literatura contemporânea. Dito brevemente, o que ali se lê é um pensamento em poesia que emaranha as fronteiras de todo gênero: poemas, prosas poéticas, narrativas (*récits*), ensaios e, mesmo, traduções são peças de uma mesma rosácea escritural, ela mesma feita de fragmentos, de subdivisões que, ao final, elaboram uma poética, aquela que Bonnefoy define como uma “escritura única”. Neste sentido, atribuir a Bonnefoy o epíteto — redutor em seu caso — de poeta seria equivocar-se. Aliás, é ele próprio quem explicita a indistinção dos gêneros praticada:

[...] en fait, je n'écris pas de poèmes, s'il faut entendre par ce mot un ouvrage bien délimité, autonome et séparable d'autres du même genre que j'aurais terminés avant ou concevrais par la suite. Cette remarque pourra surprendre ceux qui ont lu, ou aperçu, dans mes livres, des poèmes justement, c'est-à-dire des textes brefs, isolés, renforcés même souvent, dans leur particularité, et on dirait bien leur différence, par la présence d'un titre. Et pourtant, je puis l'assurer, ce que j'écris, ce sont les ensembles dont chacun de ces textes n'est qu'un fragment: car ces derniers n'existent pour moi, dès leur début, que dans leur relation avec tous les autres, si bien qu'ils n'ont de raison d'être et même de sens que par ce que ces autres tendent à être et à signifier en eux-mêmes (BONNEFOY, 1990, p. 19-20).

“Conjuntos em que cada um destes textos não é senão um fragmento”: poética trabalhada pelo fragmento, pois, pelo vai e vem dos elementos-chave bonnefidianos — poesia e prosa, imaginação e discurso crítico, devaneio e reflexão —, cujo objetivo não é outro senão o de pensar a própria escritura e o de dar a ver a escritura no momento mesmo em que ela se põe em funcionamento e, lateralmente, põe-se a pensar escrevendo. Não surpreende então que, em determinados momentos, à prosa se confira o estatuto de “consciência de si da poesia”, em razão de sua dimensão reflexiva e crítica:

[...] j'ai eu d'emblée le désir de rester dans l'espace d'un seul livre, ou, pour mieux dire, d'un seul acte d'écriture. Quand j'ai publié le premier livre ce n'était pas avec la pensée que j'en publierais un deuxième qui serait tout autre, je voyais la poésie comme un creusement d'un seul lieu de parole, littéralement dans l'épaisseur des quelques syllabes de ce qu'on appelle le vers, j'avais horreur de la multiplicité de projets qui peut caractériser une destinée d'écrivain, et je pense toujours ainsi. Si j'ai fait de nombreuses publications sur des plans apparemment dissemblables, comme l'essai ou la traduction, c'est avec le sentiment que ce n'était là que l'expression d'une différenciation qui se produisait dans une écriture unique, trouvant de nouveaux signifiants pour une recherche restée la

sobretudo, o gênero *récit en rêve*. Aqui, são nove prosas poéticas que combatem, às portas do sonho e do devaneio, a tirania conceitual.

même, celle d'un rapport clarifié autant qu'intensifié d'une conscience à son monde (apud COMBE, 2005, p. 89)³⁶.

Não seria inapropriado tomar como marco desta indistinção os textos **L'Arrière pays** (1972) e **Les planches courbes** (2003). Suas respectivas datas de composição — separados no tempo por um pouco mais de 30 anos — apontam precisamente para a necessidade de se aproximar da obra bonnefidiana sem quaisquer *partis pris* hermenêuticos e/ou teóricos. O primeiro, na esteira mesma do abandono das práticas escriturais conhecidas sob as denominações de “poesia” e de “narrativa”, inaugura uma nova categoria genérica, aquela do *récit en rêve*, cuja fatura trabalha na interface da confusão entre realidade e experiência do sonho, com o objetivo último de denunciar suas miragens, ao mesmo tempo que se consente “que a realidade é apenas um devaneio” (BONNEFOY, 1980, p. 204). Trinta anos depois, **Les planches courbes**, volume multiforme que convoca uma variedade de meios poéticos: feito de seções de extensão desiguais, **Les planches courbes** faz dialogar verso e prosa; em razão de sua apresentação visual,

Bonnefoy parcourt le champ des formes traditionnelles du poème, héritées de la seconde moitié du XIXe siècle, du vers régulier jusqu'au vers libre, au poème en prose et à la prose (ou au 'récit') poétique. Cette diversité formelle n'empêche pas l'unité thématique du recueil, comme si le poète déclinait un même questionnement selon les formes multiples du langage poétique (COMBE, 2005, p. 17).

Na esteira mesma desta unidade temática, reconhece-se a pedra-de-toque da poética bonnefidiana: sua relação com o mundo. Sem ser propriamente uma poética referencial, é inegável que há aí a recusa daquelas “velhas fanfarras de heroísmo”³⁷ de que zomba Rimbaud — figura que parece ecoar à maneira de uma litania na obra de Bonnefoy³⁸ — no poema

³⁶ Ainda sobre a indistinção dos gêneros, leia-se com proveito a passagem seguinte: “ce que je viens de proposer est un acte de réflexion de l'écriture sur elle-même, un acte qui la clive, par conséquent, en un premier moment, le poème, et un second, réflexif, qui nécessite souvent ce qu'on appelle la prose. Mais ce partage ne signifie nullement que le poème puisse être hanté, déjà, par le souci de la vérité, et il ne doit pas non plus laisser croire que la prose ne rêve pas, même la plus décidément conceptuelle, qu'elle ne se recourbe pas aux abords du miroir convexe qu'est la conscience. En fait on rêve mieux en prose qu'en vers, mais aussi on peut y rêver jusqu'au bout, jusqu'au moment où on perce le sens du rêve. Disons que le poème, c'est ce qui en nous essaie d'atteindre directement à l'Universel. Et que la 'prose', c'est notre particularité qui, de son lieu historique, et avec l'aide de la psychologie, de la philosophie, se prête à notre désir de contrôler cette prétention » (apud COMBE, 2005, p. 96).

³⁷ Leia-se um pouco mais o grito de Rimbaud: “Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays, Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas.) Remis des vieilles fanfares d'heroïsme — qui nous attaquent encore le coeur et la tête” (RIMBAUD, 1999, p. 232).

³⁸ Rimbaud de quem sempre se tem necessidade... Rimbaud por quem Bonnefoy experimenta “afeição”, pois que “l'essentiel d'un Rimbaud se joue dans un rapport au monde, à la vie, désirée 'vraie vie', que la pensée conceptuelle, seul instrument de la critique [...] ne peut explorer, étant par nature distraite des perceptions et besoins de finitude” (BONNEFOY, 2009, p. 9).

“Barbare”, des **Illuminations**. Em Bonnefoy, a verdade das palavras – e não de um Logos tirânico e autoritário – pertence às coisas, está inscrita nas cores e nos tons; e dialoga com as pedras. Se não poética referencial, ao menos há na obra bonnefidiana a busca por uma poética do “simples”: coisas, tons, cores, pedras, como vimos, empreendem afinal às composições de Bonnefoy certa luminosidade ligada à experiência imediata ou, na feliz expressão de Dominique Combe, inscrevem-nas em uma “epifania do sensível” (COMBE, 2005, p. 53). A poética de Bonnefoy mantém sempre os “olhos abertos”, à maneira daquele pintor celebrado em poema de **Ce qui fut sans lumière**:

*Peintre,
Dès que je t’ai connu je t’ai fait confiance,
Car tu as beau rêver tes yeux sont
ouverts* (BONNEFOY, 1987, p. 67).

Desde sempre inquietado pelas origens e pelo fundamento da palavra, Yves Bonnefoy deambula, assim, pelas vias positiva e negativa da composição poética. Positiva, aquela que associa ato poético ao *infans*, mais precisamente àquela figura do tartamudo que se eleva como contra-modelo de representação. Negativa, aquela que, assombrada pelo conceito que domina o pensamento ocidental, procura de um modo ou de outro negá-lo em benefício dos afetos. Nesse sentido, o que em geral se lê em seus poemas é todo um trabalho de interrogação sobre os meios pelos quais o artista inventa a ordem do mundo e o próprio mundo, que se lhe impõe como elemento dinâmico a movimentar toda composição poética.

O que equivale a dizer que há igualmente uma interrogação sobre a palavra poética. Tanto mais porque as palavras estão em risco, incapazes que se mostram de apreender o real³⁹, e pelo fato de conceberem o ser desembaraçado de toda contingência, circunscritas e dominadas pelo conceitual que estão:

Il y a une vérité du concept, dont je ne prétends pas être le juge. Mais il y a un mensonge du concept en général, qui donne à la pensée pour quitter la maison des choses le vaste pouvoir des mots [...] Y a-t-il un concept d’un pas venant dans la nuit, d’un cris, de l’écroulement d’une pierre dans les broussailles? (BONNEFOY, 1980, p. 14).

Nesse sentido, denunciar o conceito significa denunciar o projeto inerente e intrínseco a toda linguagem e a todo sistema semiológico, isto é, denunciar sua produção de imagens, de

³⁹ Yves Bonnefoy esclarece o que entende por “real” em “La sente étroite vers tout”, um dos textos de **Remarques sur le dessin**: “Disons que le réel, c’est l’arbre comme on le voit avant que notre intellect ne nous dise que c’est un arbre ; ou ces dilatations lentes de la nuée, ces resserrements et déchirements dans le sable de sa couleur qui défient le pouvoir des mots” (BONNEFOY, 1993, p.169).

formas e de essências que não fazem senão rivalizar com o que efetivamente é. Significa, por isso mesmo, abrir o poético para que se alcance, ou para que deles se aproxime, a especificidade e o imediato do ser e do mundo pelo qual deambula.

E se o poeta, à diferença do filósofo — cuja perspectiva é considerada falha e claudicante —, e à semelhança do artista, mostra-se capaz de desvelar o ser é porque ele se aparta da metafísica:

[...] L'invention poétique n'est pas de déplacer une signification au profit d'une autre plus générale ou même plus intérieure, comme ferait le philosophe qui fait apparaître une loi [...]; elle n'est pas davantage de relativiser toute signification au sein des polysémies d'un texte; [elle est] de remonter d'une absence — car toute signification, toute écriture, c'est l'absence — à une présence (BONNEFOY, 1990, p.107).

Propor-se-á então à leitura o poema intitulado “L’arbre de la rue Descartes”: ali se descobre justamente certa interpelação negativa do Filósofo — que se convida a abandonar o conceitual e partir em busca do que vive, do que é matéria, do que produz sensações. O fito é assim o de descobrir o *motus* que animaria toda poética bonnefidiana, isto é, o diálogo que a poesia entretém com a presença e com a imanência. O que significa dizer que, para Bonnefoy, o mundo que se oferece à *mimesis* é aquele das coisas, dos objetos — e de suas cores — e, afinal, dos seres. É aquele, afinal, da Presença.

Importa, antes de me deter no poema “L’Arbre...”, lembrar brevemente o que entende Yves Bonnefoy por “presença”. E será o próprio poeta que nos oferecerá sua definição desse que é motivo fundamental e incontornável de sua poética. Em “L’arbre, le signe, la foudre”, sétimo e último texto de **Remarques sur le dessin**, ele esclarece — não sem recorrer, perceba-se, à figura da “árvore”:

On me demande parfois ce que je nomme présence. Je répondrai: c'est comme si rien de ce que nous rencontrons, dans cet instant qui a profondeur, n'était laissé au-dehors de l'attention de nos sens. Cet arbre: j'en verrais non seulement ces aspects qui se portent au premier plan parce qu'ils me disent que c'est un chêne, non seulement cette forme de ses branches, de sa couronne [...], non seulement le bouillonnement, à des noeuds dans les bois [...]; mais que ce rameau-ci a cette longueur, sur le ciel, auprès de cet autre qui est plus court; e que sur le tronc il y a ce déchirement ici, dans l'écorce, et là cet autre; et que là-haut ces oiseaux se posent, et qu'ici, près de moi, ces fourmis vont et viennent, dans leur silence. Je verrais, disons mieux: non une longueur dans la branche, mais que celle-ci se porte jusqu'en ce point et pas plus loin, dans l'espace [...] (BONNEFOY, 1993, p.217).

Trata-se então de um retorno à palavra pura, sem interferências da sintaxe e da *épistémè*. À poesia de torcer o pescoço da eloquência — segundo a célebre injunção de Paul Verlaine em sua **Art poétique** —, de declarar guerra ao conceito e ao pensamento conceitual, pois que rejeitam toda presença e toda finitude. Se o conceito é o autoritário, ele o é justamente pelo fato de ser arbitrário. Apenas a “nova virgindade” reencontrada da palavra, como diria seu contemporâneo pantaneiro Manoel de Barros, garante às coisas sua própria carne e aos seres sua própria carnação. Não por acaso, Yves Bonnefoy afirma a respeito dos perigos da representação, da *mimesis* multissecular que norteia a produção poética ocidental:

Car les perceptions, les représentations, les figures qui sont retenues par cet emploi du langage, aussi intéressé cet emploi soit-il par les aspects les plus concrets, les plus sensoriels des objets de son attention, n'abordent donc ces derniers que par le truchement des notions qui s'y substituent, n'ont rapport dans une présence de chose ou d'être qu'à sa notion, qu'à ce que celle-ci est réduite à être dans le dictionnaire ou le catalogue, il ne s'agit donc plus dans leur cas de ces expériences de la réalité immédiate comme il nous arrive d'en faire dans l'existence éveillée [...] (BONNEFOY, 2010, p.234)

A “experiência desperta” é aquela do *hic et nunc*, aquela que somente é possível sem a intervenção do conceito que afasta o homem de si mesmo, de sua experiência em si e no mundo:

Un concept, c'est le nom que nous donnons à un aspect d'une chose ou d'un phénomène, c'est donc une abstraction, de la généralité, et le discours des concepts va donc être lui-même une proposition générale, qui nous incitera à oublier que nous sommes des êtres vivant ici et maintenant, et pour un temps limité (BONNEFOY, 2010, p. 442).

Parece inegável que Yves Bonnefoy põe em cena uma prática poética que busca se inscrever num registro para além dos signos, naquele que entende que as palavras “oferecem mais do que aquilo que é/Ou dizem outra coisa que aquilo que é” (BONNEFOY, 2006, p.73)⁴⁰. Tal prática poética revela-se conflituosa e, mesmo, ambivalente. Pois que Bonnefoy pensa a poesia em sua relação com a imagem, que, em geral, caminha par e passo com a Ideia — uma e outra grafadas, não por acaso em seus escritos teóricos sobre o poético, em maiúscula. Donde a crítica bonnefidianna, que acusa Imagem e Ideia de se apartarem do mundo sensível e da finitude. O que parece se enunciar é a defesa do sensível contra a predominância do inteligível. Sua *désécriture* passaria, assim, necessariamente, pela denúncia da imagem que é, sempre, uma ficção, afastada da tão desejada “verdade da palavra”.

⁴⁰ « *offrent plus que ce qui est/Ou disent autre chose que ce qui est [...]* ».

Passo, doravante, à leitura do poema no qual se inscreveria e se escreveria a própria poesia. Reproduzo-o inicialmente em francês para, em seguida, propor sua tradução, por mim experimentada.

L'arbre de la rue Descartes

*Passant,
regarde ce grand arbre
et à travers lui
il peut suffire.*

*Car même déchiré, souillé,
l'arbre des rues,
c'est toute la nature,
tout le ciel,*

*l'oiseau s'y pose,
le vent y bouge, le soleil
y dit le même espoir malgré
la mort.*

*Philosophe,
as-tu chance d'avoir l'arbre
dans ta rue,
tes pensées seront moins ardues,
tes yeux plus libres,
tes mains plus désireuses
de moins de nuit.*
(BONNEFOY, 2008, p. 115)

A árvore da rua Descartes

Transeunte,
olhe essa grande árvore
e através dela
pode ser suficiente.

Pois que, mesmo dilacerada, manchada,
a árvore das ruas,
é toda a natureza,
todo o céu,

O pássaro ali pousa,
o vento ali se movimenta, o sol
ali diz a mesma esperança apesar
da morte.

Filósofo,
Você tem sorte de ter árvore
em sua rua,
teus pensamentos serão menos árduos,
teus olhos mais livres,
tuas mãos mais desejosas
de menos noite.

Logo à entrada, na primeira quadra, a interpelação de um anônimo *Passant* — transeunte — loca o poema em pleno *hic et nunc*, que perdurará em razão do emprego do verbo *regarder* no imperativo — em claro procedimento de atualização da enunciação: o tempo poético coincide, então, com o próprio tempo, tempo real, tempo humano, tempo desse *Passant*. Lá está ele, no momento mesmo em que uma voz convida-o, justamente, a *ver*. Esse *Passant* é, pois, figura ocular, testemunha da existência física de elemento natural — *grand arbre*. Dessa árvore que aí aparece — vale notar que nas quadras entre a interpelação inicial da primeira quadra e a interpelação final da septilha final — como *presentificação* do mundo — pois que ela, em registro metonímico, é tudo quanto pertence esse mundo, ruas, natureza, céu, pássaros, sol e, mesmo, a esperança e a vida e a morte. E, como que em eco, na septilha é o *Philosophe* que é interpelado — Descartes? Qualquer um? —, desse *Philosophe* que, quando *Passant*, não percebe o que é verdadeiramente a árvore; para ele, quiçá, a árvore é imagem de árvore, signo-árvore, conceito-árvore. Tudo, pois, menos propriamente árvore. Árvore que se oferece por isso mesmo como libertação: inicialmente, do conceito: *tes pensées seront moins ardues* —; em seguida, da alma (presa ao conceito? é caso de nos interrogarmos) — pois que os olhos são seu espelho e eles, ao *ver* a árvore, serão *plus libres* —; finalmente, do próprio corpo, doravante fisicamente corpo sentiente e desejante — *tes mains plus désireuses/de moins de nuit*, corpo que poderá então mergulhar em certa luz.

Para concluir, gostaria de confessar certa infidelidade e astúcia hermenêutica: o poema bonnefidiano “L’Arbre de la rue Descartes”, antes de ganhar o espaço do papel editado, figurou ao lado de certa árvore, árvore de rua, em Paris, mas árvore mural... Trata-se de **L’arbre des rues**, do pintor Pierre Alechinsky⁴¹ que, em 2000, oferece ao olhar dos

⁴¹ Pintor e gravurista belga, nascido em 1927, que faz dialogar em sua obra expressionismo e surrealismo. Logo se tornou, no mundo artístico belga do pós-guerra, uma de suas mais importantes figuras. Fundou, com outros artistas, o grupo CoBrA (movimento criado em 1948, que reunia artistas provenientes de Copenhague, Bruxelas e Amsterdam, que preconizam essencialmente um retorno a uma arte mais provocadora, agressiva e audaciosa. Em 1954, conhece o pintor chinês Wallace Ting, que influenciará a evolução de sua obra, sobretudo em razão da utilização da pintura acrílica a partir de 1965. Data desse ano sua mais célebre obra, “Central Park”, com a qual ele inaugura a pintura “à remarques marginales”, inspirada da história em quadrinhos: a imagem central é

transeuntes uma pintura mural. Ao lado dela, o poema de Bonnefoy. Eis algumas imagens, com as quais se encerra este texto.



ali rodeada, nos quatro lados, de uma série de vinhetas destinadas a completar o sentido do quadro. A interação entre as duas zonas é a um tempo enigmática e fascinante — presente, como se percebe, em “L’arbre des rues”.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONNEFOY, Yves. **Ce qui fut sans lumière**. Paris: Gallimard, 1987
- _____. **L'improbable**. Paris: Mercure de France, 1980
- _____. **Entretiens sur la poésie** (1972-1990). Paris: Mercure de France, 1990
- _____. **La vie errante suivi des Remarques sur le dessin**. Paris: Gallimard, 1993
- _____. **Les planches courbes**. Paris: Gallimard, 2006
- _____. **La longue chaîne d'ancre**. Paris: Mercure de France, 2008
- _____. **L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010**. Paris: Albin Michel, 2010
- COMBE, Dominique. **Les Planches courbes d'Yves Bonnefoy**. Paris: Gallimard, 2005.

ESPECULAÇÕES SOBRE O NARRADOR E A PERSONAGEM-LEITORA NUM CONTO MACHADIANO

Maria Rosa Duarte de Oliveira
(PUC-SP)
mrduarte@uol.com.br

RESUMO: Trata-se de um estudo sobre as estratégias narrativas que fazem de um conto como "O Anjo das Donzelas", publicado em 1864, no **Jornal das Famílias** - um periódico dirigido especialmente à formação da mulher preservando o seu papel de mãe de família, dentro do modelo patriarcal-, o palco da encenação de uma personagem-leitora - Cecília - que vai ao livro para se identificar com os idílios romanescos, na intenção ingênua de trazê-los para a sua realidade, que se vê, assim, deformada pelo excesso de imaginação. Cabe ao narrador papel fundamental na trama ao se deslocar entre dois tipos de posicionamento - o crítico e o didático - de modo a, estrategicamente, questionar e, ao mesmo tempo, assumir um tom de ensinamento moral desejado pelo próprio periódico. De outro lado, é possível perceber, também, a intenção de Machado dividido entre a sujeição à linha editorial do **Jornal das Famílias**, marcadamente moralizadora, e a crítica pela negatividade do modelo de leitura, num contexto no qual o público leitor era quase que inexistente, ainda mais o feminino, com pouco ou nenhum acesso à alfabetização e à educação formal, numa cidade como o Rio de Janeiro, em plena 2ª metade do sec. XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; narrador; personagem-leitora.

Investigar a personagem-leitora é uma das tarefas mais desafiadoras quando se trata dos contos de Machado de Assis, especialmente neste "O Anjo das donzelas", um dos primeiros que publicou, em 1864, no **Jornal das Famílias**, periódico dedicado à "formação da mulher" e à preservação de seu papel de "mãe de família", fortalecendo a sua submissão ao modelo patriarcal. No entanto, paradoxalmente, era ela, a mulher, a que menos poderia ter acesso à leitura, já que fazia parte, com raras exceções, do imenso contingente de 70% de não-alfabetizados. Desta forma, no Brasil da 2ª. metade do século XIX, o escritor contava com um obstáculo quase que intransponível para o exercício de sua função - a ausência de leitor- que determinava a dominância de um público de auditório, preso às artimanhas retórico-persuasivas do orador e aos hábitos provincianos de imitação do modelo francês na

imprensa folhetinesca, fazendo do divertimento e do estilo leve e moralizante a meta dos periódicos endereçados à mulher.

Neste conto, Machado exerce um jogo duplo, dividido entre a sujeição à linha editorial do **Jornal das Famílias**, marcadamente moralizadora, e a crítica por meio da negatividade ao modelo de leitura, especialmente a do público feminino, que vai aos folhetins para se distrair de uma vida monótona, projetando sua imaginação nas aventuras amorosas das heroínas e heróis romanescos.

Este é o contexto que alimenta o discurso narrativo construído por um narrador “não confiável”, cuja enunciação, tal qual o ambíguo posicionamento autoral, situa-se entre as estratégias que investem no modelo de idealização romântica e aquelas que o subvertem. É neste intervalo de tensões que se desenha a encenação de uma personagem-leitora - Cecília - que vai ao livro para se identificar com os idílios e o sofrimento típico dos amantes, na intenção ingênua de trazê-los para a sua realidade, que se vê, assim, deformada pelo excesso de imaginação. Cabe ao narrador papel fundamental na trama ao se deslocar entre dois tipos de posicionamento - o crítico e o didático - de modo a questionar e, ao mesmo tempo, assumir o tom de “ensinamento moral” desejado pelo periódico.

A cena de abertura, vale a pena ser observada com atenção:

Cuidado, leitor, vamos entrar na alcova de uma donzela.

A esta notícia o leitor estremece e hesita. É naturalmente um homem de bons costumes, acata as famílias e preza as leis do decoro público e privado. É também provável que já tenha deparado com alguns escritos, destes que levam aos papéis públicos certas teorias e tendências que melhor fora nunca tivessem saído da cabeça de quem as concebeu e proclamou. Hesita e interroga a consciência se deve ou não continuar a ler as minhas páginas, e talvez resolva não prosseguir. Volta a folha e passa a coisa melhor.

Descanse, leitor, não verá neste episódio fantástico nada do que se não pode ver à luz pública. Eu também acato a família e respeito o decoro. Sou incapaz de cometer uma ação má, que tanto importa delinear uma cena ou aplicar uma teoria contra a qual proteste a moralidade.

Tranquelize-se, dê-me o seu braço, e atravessemos, pé ante pé, a soleira da alcova da donzela Cecília. (O Anjo das Donzelas, 2003, p.66)⁴²

⁴² O conto citado encontra-se no vol. 1 de **Contos completos de Machado de Assis**, organizado por Djalma Cavalcanti. Daqui em diante, usaremos a sigla OAD para nos referirmos ao conto.

Primeiro, o fato deste sugestivo diálogo ser levado a efeito pelo próprio narrador nesta dupla “soleira” que é, simultaneamente, a do conto, como uma espécie de prólogo paratextual entre o fora e o dentro da ação propriamente dita, e a de preparação para a entrada de ambos – narrador e leitor – transformados em “quase” personagens, no espaço proibido: o quarto de uma donzela como Cecília.

Merece destaque, em seguida, o duplo movimento do narrador que hesita entre estar-não estar em cena, assumindo assim, segundo Booth em **A Retórica da Ficção** (1980), a posição ambivalente de dramatizado - não dramatizado⁴³. Esta voz narrativa, que dramatiza sua presença em cena na medida em que se deixa ver na sua função de condutor da história, é também a do autor implícito⁴⁴ que se posiciona, sorrateiramente, nos bastidores da história cuja “armação” já está em processo. História que nomeia de “episódio fantástico”, o que, aliás, já figura como subtítulo do conto na sua 1ª. edição de 1864, no **Jornal das Famílias**⁴⁵: “O anjo das donzelas – conto fantástico”, aspecto ao qual retornaremos mais adiante.

Na imagem projetada do leitor estão também, unidos, narrador, autor e a própria ideologia do periódico, isto é, “prezar a família e as leis do decoro público e privado”, bem como evitar “aplicar uma teoria contra a qual proteste a moralidade”. Feito este preâmbulo nada confiável, aliás, podemos perceber a duplicidade deste narrador em cujas palavras, fundadas na ironia, se pode ler o que ficou subentendido, isto é, exatamente o contrário do que foi dito, deixando em aberto a sugestão de um convite erótico, seja para o público masculino, seja para o feminino, na direção oposta aos bons costumes e à moralidade.

Chamo a atenção, agora, para a entrada da personagem-leitora Cecília, cujo nome e outros índices, talhados com esmero pela descrição, projetam a imagem de uma personagem saída das páginas de Alencar:

Há certos nomes que só assentam em certas criaturas, e que quando ouvimos pronunciá-los como pertencentes a pessoas que não conhecemos, logo atribuímos a estas os dons físicos e morais que julgamos inseparáveis daqueles. Este é um desses nomes. Veja o leitor se a moça que ali se acha no leito, com o corpo meio inclinado, um braço nu escapando-se do alvo lençol e tendo na

⁴³ Trata-se do conceito de “dramático” segundo Wayne Booth em **A Retórica da ficção**, no sentido de nomear uma estratégia narrativa que privilegia o “mostrar” da cena, ao modo teatral, sem a mediação e o distanciamento do “contar”. É importante assinalar, porém, que ambas as estratégias - “mostrar” e “contar” – não são excludentes mas se interseccionam contaminando uma à outra.

⁴⁴ Trata-se do conceito de “autor implícito”, conforme Booth, isto é, não o autor biográfico mas aquele inferido a partir da própria composição textual por meio das escolhas de ponto de vista narrativo, estratégias discursivas, construção de personagens, etc.

⁴⁵ Esta primeira versão do conto foi consultada no acervo de periódicos da PUCSP.

extremidade uma mão fina e comprida, os cabelos negros, esparsos, fazendo contraste com a brancura da fronha, os olhos meio cerrados lendo as últimas páginas de um livro, veja se aquela criatura pode ter outro nome, e se aquele nome pode estar em outra criatura. [...]

Ao pé do leito, sobre a palhinha que forra o soalho, estende-se um pequeno tapete, cuja estampa representa duas rolas, de asas abertas, afagando-se com os biquinhos. Sobre esse tapete estão duas chinelinhas, de forma turca, forradas de seda cor-de-rosa, que o leitor jurará serem de um despojo de Cendrillon. São as chinelas de Cecília. Avalia-se já que o pé de Cecília deve ser um pé fantástico, imperceptível, impossível; e examinando bem pode-se até descobrir, entre duas pontas do lençol mal estendido, a ponta de um pé capaz de entusiasmar o meu amigo Ernesto C..., o maior admirador dos pés pequenos, depois de mim... e do leitor. (OAD, 2003, p.66)

Impossível não perceber, no discurso, o duplo tom da ironia que leva o narrador a afirmar e, ao mesmo tempo, negar o dito e, com um riso malicioso e escarinho, zombar dos próprios adereços, exageradamente romantizados, que o seu discurso assume.

A nossa terceira parada na leitura crítica será, agora, no modo como Cecília lê, o que não escapa à perspicácia do narrador:

Cecília lê um romance. É o centésimo que lê depois que saiu do colégio, e não saiu há muito tempo. Tem quinze anos [...]

Que lê ela? Daqui depende o presente e o futuro. Pode ser uma página da lição, pode ser uma gota de veneno. Quem sabe? Não há ali à porta um índice onde se indiquem os livros defesos e os lícitos. Tudo entra, bom ou mau, edificante ou corruptor, *Paulo e Virgínia* ou *Fanny*. Que lê ela neste momento? Não sei. [...]

Cecília corre as páginas com verdadeira ânsia, os olhos voam de uma ponta da linha à outra; não lê; devora; faltam só duas folhas, falta uma, falta uma lauda, faltam dez linhas, cinco, uma... acabou. [...]

Passou em revista na memória todos os sucessos contidos no livro, reproduziu episódio por episódio, cena por cena, lance por lance. Deu forma, vida, alma, aos heróis do romance, viveu com eles, conversou com eles, sentiu com eles. (OAD, 2003, p.66-67)

Na voz do narrador, é possível ouvir, também, a de Machado, que lança a dúvida não só sobre o que lê Cecília - se **Fanny** ou **Paulo e Virgínia**, dois dos folhetins mais lidos na época - mas também a de como fazer a censura prévia a um romance: se “gota de veneno ou lição” (moralizante); se corruptor ou edificante?⁴⁶

⁴⁶ Este aspecto moralizante do conto em questão pode ser visto com maior profundidade no ensaio de Silvia Maria Azevedo “O anjo das donzelas ou variações em torno do conto moral”, na coletânea bilíngue **Machado**

O passo seguinte é observar como o narrador se debruça sobre o modo como Cecília lê, com um grau de intromissão que oscila entre a proximidade da 1ª. pessoa e a distância da 3ª, de sorte a contemplar, de dentro, a personagem, no espaço de maior intimidade que é o seu quarto. A leitura se faz com sofreguidão, num corpo a corpo projetivo com o livro lido, o que faz de Cecília uma leitora completamente aprisionada pelas peripécias amorosas imaginadas das quais se apossa como se fossem suas. Daí, as consequências funestas que o narrador deseja expor neste “episódio fantástico”, numa atitude de “exemplaridade”, em contradição direta ao tom irônico que o discurso manteve até aqui.

Eis a singularidade do caso. De há muito tempo que as tragédias do amor a que Cecília assistia nos livros causavam-lhe uma angustiosa impressão. Cecília só conhecia o amor pelos livros. Nunca amara. Do colégio saía para casa e de casa não saía para mais parte alguma. O pressentimento natural e as cores sedutoras com que via pintado o amor nos livros diziam-lhe que devia ser uma coisa divina, mas ao mesmo tempo diziam-lhe também os livros que dos mais auspiciosos amores pode-se chegar aos mais lamentáveis desastres. Não sei que terror se apoderou da moça: apoderou-se dela um terror invencível. O amor, que para as outras mulheres apresenta-se com aspecto risonho e sedutor, afigurou-se a Cecília que era um perigo e uma condenação.

Provinha este sentimento de duas coisas: do espírito supersticioso de Cecília, e da natureza das novelas que lhe davam para ler. Se nessas obras ela visse, ao lado das más consequências a que os excessos podem levar, a imagem pura e suave da felicidade que o amor dá, não se teria de certo apreendido daquele modo. Mas não foi assim. Cecília aprendeu nesses livros que o amor era uma paixão invencível e funesta [...] (OAD, 2003, p. 67)

O narrador assume, declaradamente, a faceta moralizadora de seu discurso e, daqui, até o final do conto, a ironia desaparece. O “fantástico” toma o lugar de uma “aparição”, um tanto quanto artificial, que surge no quarto de Cecília, como efeito da perturbação que a leitura lhe causara:

Procurou dormir para fugir às ideias sombrias que se lhe atropelavam no espírito e dar descanso ao peso e ao ardor que sentia no cérebro; mas não pôde; caiu em uma dessas insônias que fazem padecer mais em uma noite do que a febre de um dia inteiro.

De repente sentiu que se abria a porta. Olhou e viu entrar uma figura desconhecida, fantástica. Era mulher? era homem? não se distinguia. Tinha esse aspecto masculino e feminino a um tempo com que os pintores reproduzem as feições dos serafins. Vestia túnica de tecido alvo, coroava a fronte com rosas brancas e despedia dos olhos uma irradiação fantástica e

impossível de descrever. Andava sem que a esteira do chão rangesse sob os passos. Cecília fitou os olhos na visão e não pôde mais desviá-los. A visão chegou-se ao leito da donzela.

— Quem és tu? perguntou Cecília sorrindo, com a alma tranquila e os olhos vivos e alegres diante da figura desconhecida.

— Sou o anjo das donzelas, respondeu a visão com uma voz que nem era voz nem música, mas um som que se aproximava de ambas as coisas, articulando palavras como se executasse uma sinfonia do outro mundo. (OAD, 2003, p. 68)

O pacto firmado entre Cecilia e “o anjo das donzelas” é selado com um anel, símbolo do seu compromisso em se manter afastada de quaisquer envolvimento amorosos devido às consequências desastrosas às quais são levados os amantes nos folhetins que lia.

Depois do relato da sucessão de pretendentes que são afastados, um a um, por Cecilia, o narrador se detém num detalhe que passara despercebido ao leitor: o fato de Tibúrcio, primo da moça, ter se ausentado da cidade por muito tempo para só reaparecer nos momentos finais do conto com uma revelação perturbadora: o anel que Cecilia usava trazia justamente as iniciais de seu nome porque fora ele quem, no passado, fizera uma empregada da casa colocar o anel, que havia encomendado, no dedo de Cecilia enquanto esta dormia, como símbolo do amor que sentia por ela.

Eis que o fantástico é explicado pela razão, configurando, nessa medida, o “estanho”, segundo a categorização de Todorov (2008, p. 48) para aqueles relatos nos quais se anula a hesitação entre ser ou não um fenômeno extraordinário e sobrenatural graças à razão que revela o caráter de normalidade do evento.

O que permanece para a leitora real, também ela numa relação de identificação com a personagem-leitora, é, desta forma, uma “lição edificante” sobre os malefícios de uma troca, imprudente e ingênua, da ficção pela realidade. Tal é o que afirma a personagem Tibúrcio, na última cena do conto, posicionando-se como porta-voz do narrador e do próprio autor:

É evidente. Isso da visão não passou de um sonho. Coincidiu o sonho com o fato do anel. Mas você quando acordou no dia seguinte achou-se com um anel no dedo, não devia fazer outra coisa mais do que averiguar a razão do fenômeno, e não dar crédito a uma coisa toda de imaginação. (OAD, 2003, p.80)

Este final nos leva a inquirir sobre a duplicidade de efeito que o conto determina entre a moralidade e a sua crítica, mesmo que ainda irregular, por meio da ironia como uma

estratégia que investe na negatividade de um discurso que opera pelo avesso, fortalecendo mais o não-dito do que o dito, num tom que vibra uma espécie de nota em falsete.

Azevedo, no ensaio “O anjo das donzelas ou variações em torno do conto moral”, chega a conclusão semelhante, embora por outra perspectiva crítica cujo vetor está na longa tradição do conto moral na literatura europeia que, aliás, traz no seu bojo um tipo de “maravilhoso” associado à moralidade, tal qual acontece, não por acaso, neste conto machadiano:

O que significa dizer que a função moral fica esvaziada em “O anjo das donzelas”, não porque tudo acaba mal, nem porque o erro não tenha sido corrigido a tempo, entretanto porque a moralidade – os perigos de se tomar a ficção pela realidade – aponta, na desproporção mesma do desastre, para a ironia que desestabiliza a perspectiva moralizante do conto machadiano. (AZEVEDO, 2011, p. 74)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. O anjo das donzelas. In: CAVALCANTI, Djalma (org). **Contos completos de Machado de Assis**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2003. v. 1, p. 66-81.
- _____. O anjo das donzelas. In: **Jornal das Famílias**, setembro de 1864; acervo de periódicos da PUCSP.
- AZEVEDO, Silvia Maria. O anjo das donzelas ou variações em torno do conto moral. In: MACHADO, Luis Eduardo Wexell e OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de (Orgs). **Machado de Assis: cuentos para muchas voces**. Edição bilíngue. Assunção: CEADUC, 2011. p. 67-76.
- BOOTH, Wayne. **A Retórica da Ficção**. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUESTÕES DA LÍRICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: O CASO DA POESIA VIRAL

Márcio Roberto do Prado
(UEM)
metatron58@yahoo.com.br

Resumo: A reflexão sobre o cenário da literatura contemporânea no Brasil não deve apenas levar em conta autores e obras, mas, também, os meios de produção e disseminação nos quais tais autores e obras estão inseridos. O olhar lançado ao contexto mais amplo tende a desnudar facetas inesperadas, seja em termos de redimensionamento do significado social e cultural da literatura nos dias de hoje, seja em relação às questões de poética especificamente consideradas. Assim, apresentamos uma reflexão sobre propostas brasileiras de poesia viral no Facebook, buscando elementos que traduzam tanto a urgência de sua poética quanto sua própria condição de exemplo de uma poética da urgência.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea; Poesia Viral; Facebook.

Pensar a literatura contemporânea implica, obviamente, o desafio de inserir essa literatura em um contexto atualizado de mídias e dinâmicas comunicacionais que, não raras vezes, fazem com que tenhamos de nos equilibrar em uma tênue linha que separa domínios, definições e conceitos. O risco inerente à desconsideração de tais fronteiras é traduzido não apenas em termos de melindres no tocante à exploração de nichos acadêmico-científicos, mas, sobretudo, em termos de uma ética do estudo da literatura, uma vez que afeta diretamente o estabelecimento do objeto a ser analisado pelo especialista. O panorama das primeiras décadas do século XXI lança o teórico e o crítico da literatura em meio a abordagens transartísticas que fazem com tenham de lidar com a música, o cinema, os quadrinhos, os *games*, dentre tantas outras manifestações artístico-comunicacionais que tornam o próprio termo “especialista” algo capaz de oscilar entre uma pouco rigorosa quimera e uma aspiração inalcançável em termos práticos. Some-se a isso o fato de que os meios de comunicação disponíveis e amplamente explorados por uma considerável parcela da população em geral (em um processo que tende apenas a se intensificar) modificam nossa percepção e nossa interação com as mensagens verbais que, seja em seu registro escrito, seja

em seu registro oral, sempre constituíram a matéria-prima da arte literária. Dessa maneira, podemos nos colocar a pergunta: que ideia de literatura surge e se consolida em meio a um discurso transartístico e transmidiático que se encontra, em termos de consumo e produção, ao alcance dos dedos em um computador, um *tablet* ou um *smartphone*? Responder a tal questionamento em termos amplos é uma tarefa inglória dentro dos limites das presentes páginas; todavia, algumas considerações podem lançar luz sobre alguns importantes aspectos do contexto literário contemporâneo, colocando-o em perspectiva e em uma relação de continuidade a partir da modernidade literária, recuo de abordagem que, por sinal, representa um eficiente ponto de partida da discussão aqui proposta.

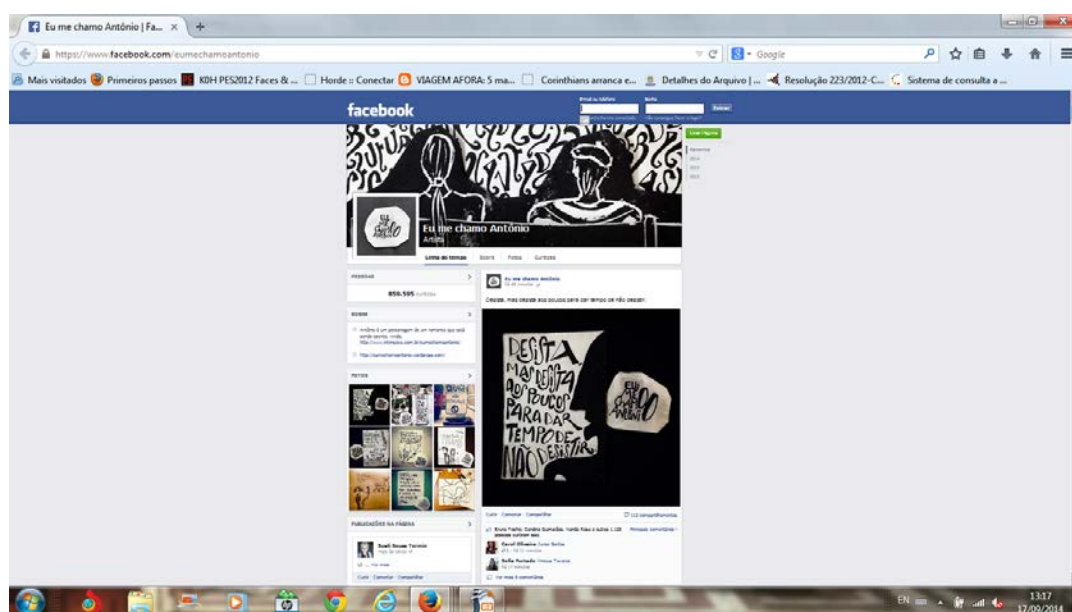
Dentre os momentos decisivos para o estabelecimento da lírica moderna, antes das propostas apresentadas a partir da leitura baudelaireana de Poe e seus desdobramentos em grandes herdeiros como Rimbaud e Mallarmé – e, diretamente após este último, Valéry –, foi de fundamental importância o *Frühromantik* e suas implicações no tocante à concentração da linguagem poética. Nesse sentido, a metáfora do porco-espinho, recuperada de Arquíloco, além de justificar e referendar a teoria e a prática do fragmento literário, também serviu de pedra de toque para uma visão da lírica na qual seus objetos – os poemas – deveriam primar por uma extrema concentração que, na maioria das vezes, traduz-se em brevidade e concisão. Tal postura ecoa em outros artistas, ainda que prescindindo de um diálogo direto, como no caso do já mencionado Poe. Quando ele, tratando da composição de sua famosa obra “*The Raven*”, pontifica de modo, então, idiossincrático, acerca da extensão do poema, ele o faz nos seguintes termos:

A consideração inicial foi a da extensão. Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. Mas, visto como, *ceteris paribus*, nenhum poeta pode permitir-se dispensar *qualquer coisa* que possa auxiliar seu intento, resta a ver se há, na extensão, qualquer vantagem que contrabalance a perda de unidade resultante. Digo logo que não há. O que denominamos um poema longo é, de fato, apenas a sucessão de alguns curtos; isto é, de breves eleitos poéticos. É desnecessário demonstrar que um poema só o é quando emociona, intensamente, elevando a alma; e todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves. Por essa razão, pelo menos metade do *Paraíso Perdido* é essencialmente prosa, pois uma sucessão de emoções poéticas se intercala, *inevitavelmente*, de depressões correspondentes; e o conjunto se vê privado, por sua extrema extensão, do vastamente importante elemento artístico, a totalidade, ou unidade de efeito. (POE, 1987, p. 111-2)

E, em nome do rigor, chega a uma contagem de versos consideravelmente específica, afirmando ainda que “tendo em vista essas considerações, assim como aquele grau de excitação, que eu não colocava acima do gosto popular nem abaixo do gosto crítico, alcancei logo o que imaginei ser a *extensão*, conveniente para meu pretendido poema: uma extensão de cerca de cem versos” (POE, 1987, p. 112). As lições de Poe, a despeito de qualquer julgamento valorativo acerca de sua produção literária, atingem autores os mais diversificados. Quando Baudelaire escreve **Les fleurs du mal** (1857), ele o faz a partir de uma estrutura na qual cada poema é breve, mas, articulando-se com os outros de sua seção, constitui um todo de sentido; cada seção, por sua vez, unindo-se às demais, trabalha na construção da obra em si. Trata-se do mesmo modelo adotado por T. S. Eliot em **The Waste Land** (1922) ou por Fernando Pessoa na **Mensagem** (1934) e, como tal, mostra-se extremamente produtivo na lírica verificada a partir do advento da modernidade literária, excetuadas as inevitáveis exceções de praxe. Além da questão da concisão, é notável que os nomes mencionados também se caracterizem por uma produção na qual a literatura é encarada de maneira (auto)crítica. Nesse sentido, apenas temos uma coerência ainda maior tendo em vista o momento decisivo da passagem do século XVIII para o XIX: é no primeiro romantismo alemão que encontramos o ponto de partida da Crítica e da Teoria da Literatura propriamente ditas, e isso se dá por meio das obras de artistas como Novalis ou Schlegel, cuja produção literária caracteriza-se também por essa tendência (auto)crítica.

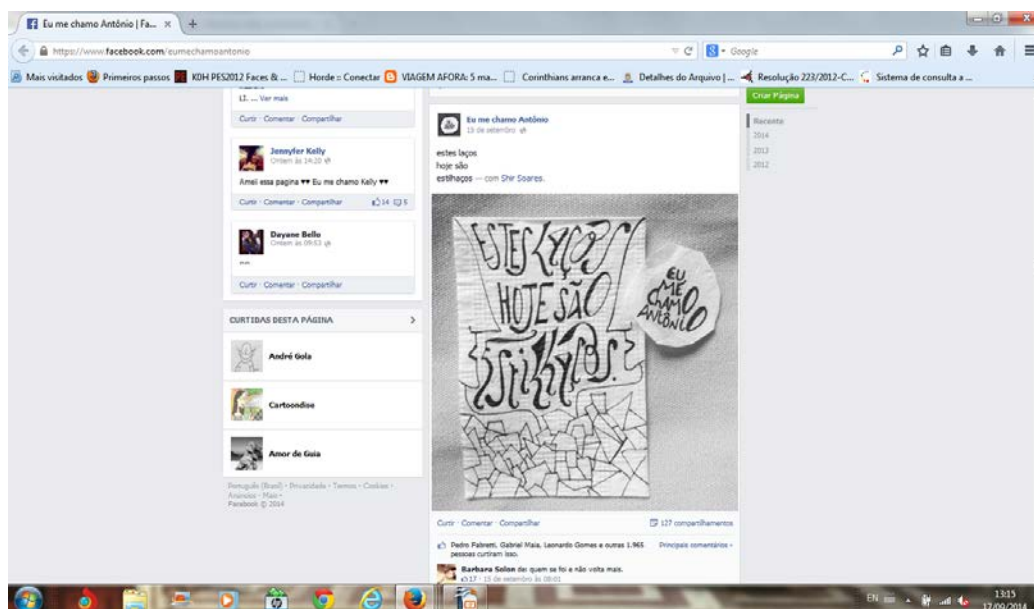
Assim, cabe a pergunta acerca da continuidade de semelhante tendência em produções da contemporaneidade, especialmente quando as pensamos no âmbito da internet e de seu assombroso alcance, seja considerando-a como repositório, seja pensando em seu público real. Dentre os vários casos dignos de interesse, poderíamos destacar a *twitteratura*, as *fanfictions* ou as narrativas transmídia; todavia, tendo em vista a presente proposta de discussão acerca da lírica, um dos casos mais interessantes é aquele da chamada “poesia viral”. Marcada por sua produção e disseminação via redes sociais, essa manifestação da lírica contemporânea (será evitada, aqui, a discussão terminológica acerca do termo inexacto “poesia”, uma vez que compreensível tendo em vista a história teórica e conceitual da literatura em solo brasileiro) reapresenta a exigência de concentração até aqui discutida, ainda que essa concentração seja sobretudo enfocada a partir de seu interpretante mais corriqueiro, a brevidade.

A rápida análise alguns casos poderá ilustrar o que se pretende, abrindo espaço para uma discussão mais adequada. Focando a atenção no Facebook e nas *fanpages* de poesia viral, podemos chegar a algumas ocorrências paradigmáticas. É o caso da *fanpage* **Eu me chamo Antônio** (Imagem 1), na qual encontramos textos que podem ser encarados sob a égide da lírica, muito embora a descrição da página mencione Antônio como um personagem de romance e o responsável pela *fanpage* qualifique a produção como uma narrativa.



(Imagem 1: *fanpage* **Eu me chamo Antônio**)

Uma forte marca de identidade visual caracteriza **Eu me chamo Antônio**: a reprodução de guardanapos (Imagem 2 e Imagem 3) nos quais, com fontes diferenciadas, encontramos os textos que primam pela concisão e pela concentração. Nesse caso, tais características coadunam-se com o “suporte dentro do suporte”, uma vez que a proposta de utilização de guardanapos como veículos dos textos limitam a quantidade de matéria verbal a ser apresentada. Que isso se adeque a uma imperiosidade de tamanho típica das redes sociais não é algo que cause espanto, mas, antes, um sinal de considerável coerência, de modo que a antiga “netiqueta” transfigura-se em termos de uma espécie de *bienséance suis generis* do século XXI.



(Imagem 2: fanpage **Eu me chamo Antônio**)



(Imagem 3: fanpage **Eu me chamo Antônio**)

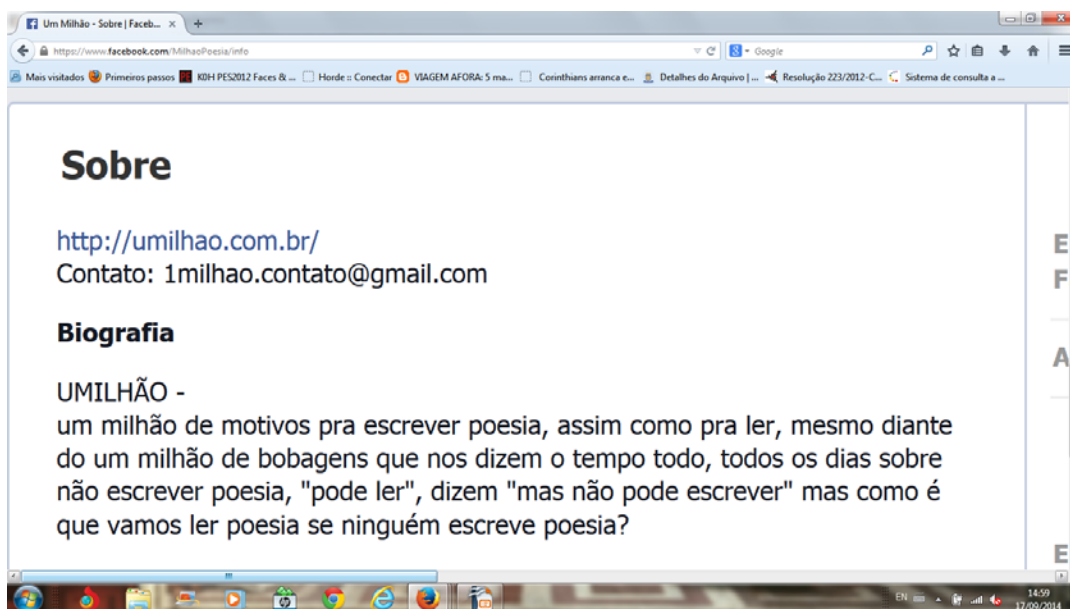
A utilização das imagens dos guardanapos e mesmo o trabalho artístico com as fontes em **Eu me chamo Antônio** também abrem espaço para uma outra faceta da demanda de concentração da linguagem verbal: o fato de a mensagem ser potencializada por meio do

diálogo de mídias e artes. Tal fato pode ser percebido em outros casos, como o da *fanpage* **Um milhão** (Imagem 4), na qual elementos visuais juntam-se aos textos na composição dos poemas.

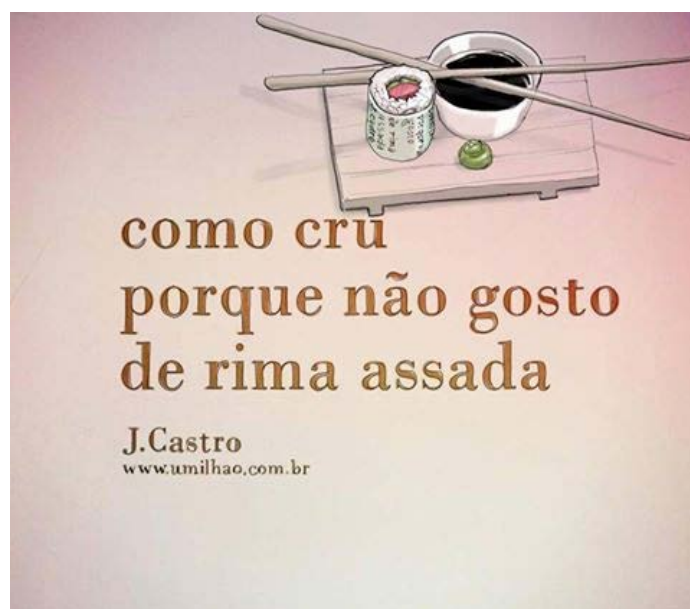


(Imagem 4: *fanpage* **Um milhão**)

É interessante notar que a descrição da página (Imagem 5) menciona a necessidade de se “escrever poesia” (e, aqui, vale a mesma consideração anterior acerca da imprecisão terminológica), o que poderia sugerir uma plena sustentação na linguagem verbal. Todavia, não é o que se verifica, uma vez que o diálogo mencionado antes pode ser facilmente notado em diversas produções (Imagem 6). Novamente, aqui, seria tentador simplificar a questão e perceber, na utilização de outras linguagens que não a verbal, uma compensação para as carências decorrentes de uma brevidade que, mais do que uma resposta a já antigas exigências da lírica, seria uma natural consequência de um processo comunicacional ralo e apressado característico não apenas da contemporaneidade, mas também inerente ao suporte do computador e da internet, especialmente no caso de redes sociais como o Facebook. Porém, um olhar mais cuidadoso sobre os objetos em questão abre espaço para novas perspectivas nesse sentido.

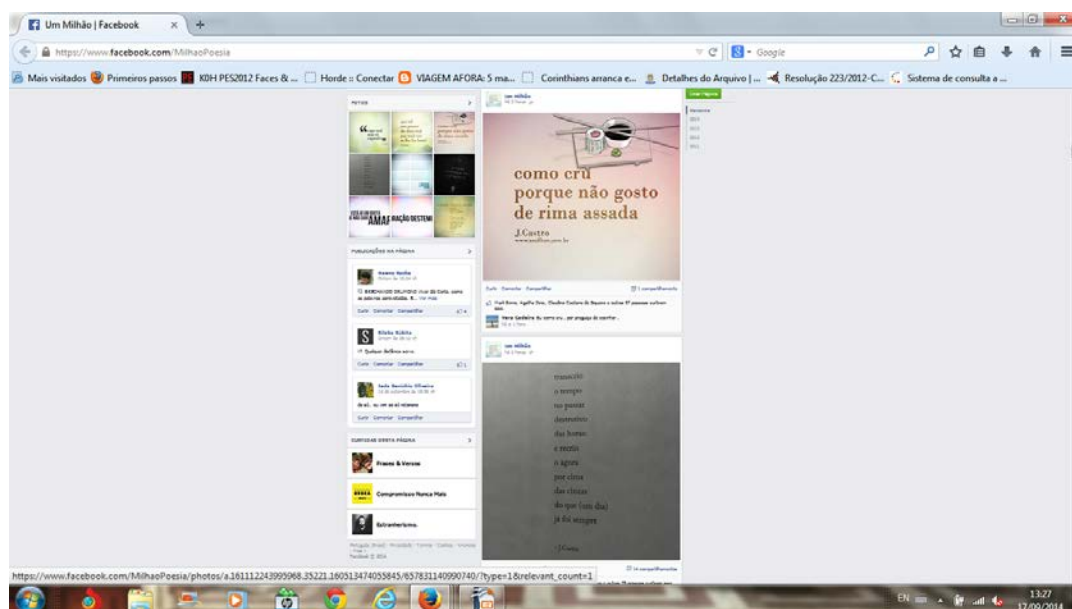


(Imagem 5: *fanpage Um milhão*)



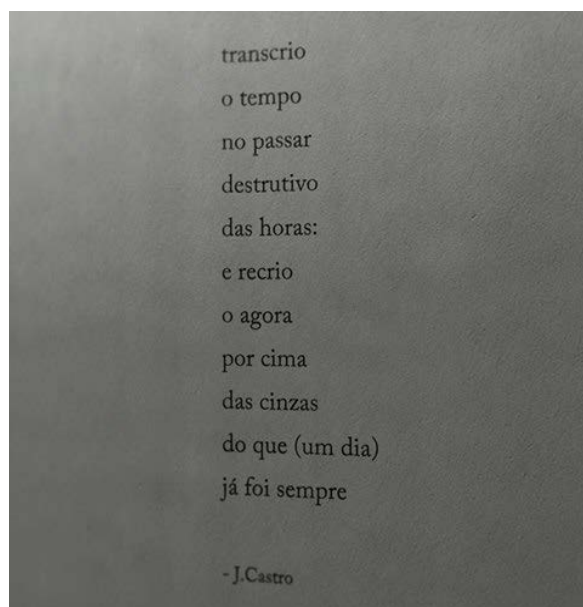
(Imagem 6: *fanpage Um milhão*)

Na própria *fanpage Um milhão* é possível encontrar a coexistência de textos que se caracterizam pelo diálogo entre linguagens e de outros nos quais não apenas a linguagem verbal é predominante, mas, ainda quando problematizada via seus meios de reprodução (como no caso de uma foto de um texto verbal), traz algo de “nostálgico” ao evocar tradicionais suportes da mensagem poética (Imagem 7).



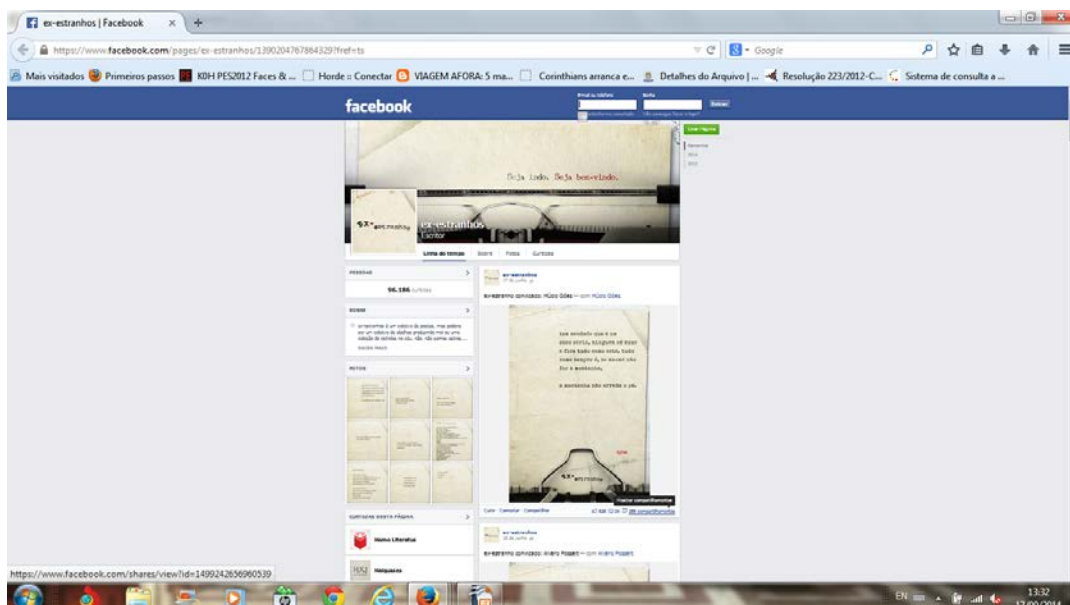
(Imagem 7: *fanpage Um milhão*)

Na verdade, a ideia de uma fotografia de uma página de papel na qual um poema que utilize apenas a linguagem verbal (Imagem 8) seja reproduzido traduz, na superfície, o diálogo de mídias e linguagens. Entretanto, tal diálogo, por seu turno, constitui um paradoxo: em tempos de apropriação natural da imagem como elemento intrínseco na transmissão de mensagens a princípio verbais (algo que pode ser encontrado em um simples *emoticon*), é o fato de se tratar de uma foto que instaura a presença nostálgica da folha de papel como suporte, uma vez que supressão da mediação imagético/fotográfica, aqui, implica a utilização da tela do computador e da página do Facebook como suporte direto para a veiculação do poema. Ou seja, o jogo de alteridades identitárias das linguagens envolvidas desdobra-se em um jogo de antigas e novas perspectivas, com consequências para a percepção dessa manifestação da lírica sob o olhar da contemporaneidade.



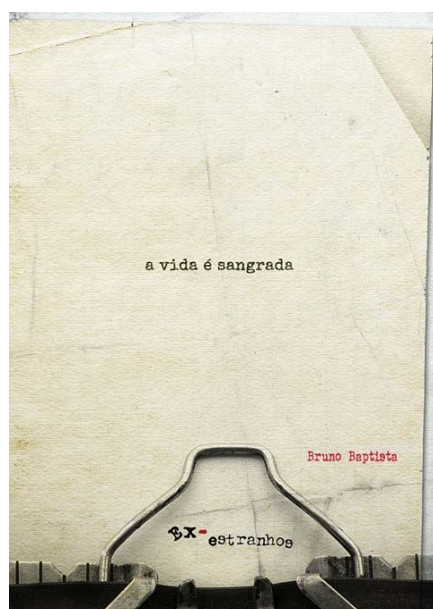
(Imagem 8: *fanpage* Um milhão)

Vale destacar ainda um último caso de *fanpage* no qual a nostalgia do suporte mostra-se presente. Trata-se da página **Ex-estranhos** (Imagem 9), cuja identidade visual ampara-se na utilização de imagens de máquinas de escrever e cujos textos, com fontes que reproduzem a escrita dessas máquinas, trazem a memória da prática e do suporte.



(Imagem 9: *fanpage* **Ex-estranhos**)

A escrita concentrada, neste caso, mostra-se presente, podendo chegar a extremos (Imagem 10), mas coexiste com casos de poemas com uma proposta de redação menos concisa (Imagem 11), demonstrando uma versatilidade que, mesmo assim, satisfaz, na limitação da “folha” utilizada, a demanda da lírica moderna e posterior.



(Imagem 10: *fanpage* Ex-estranhos)



(Imagem 11: *fanpage* Ex-estranhos)

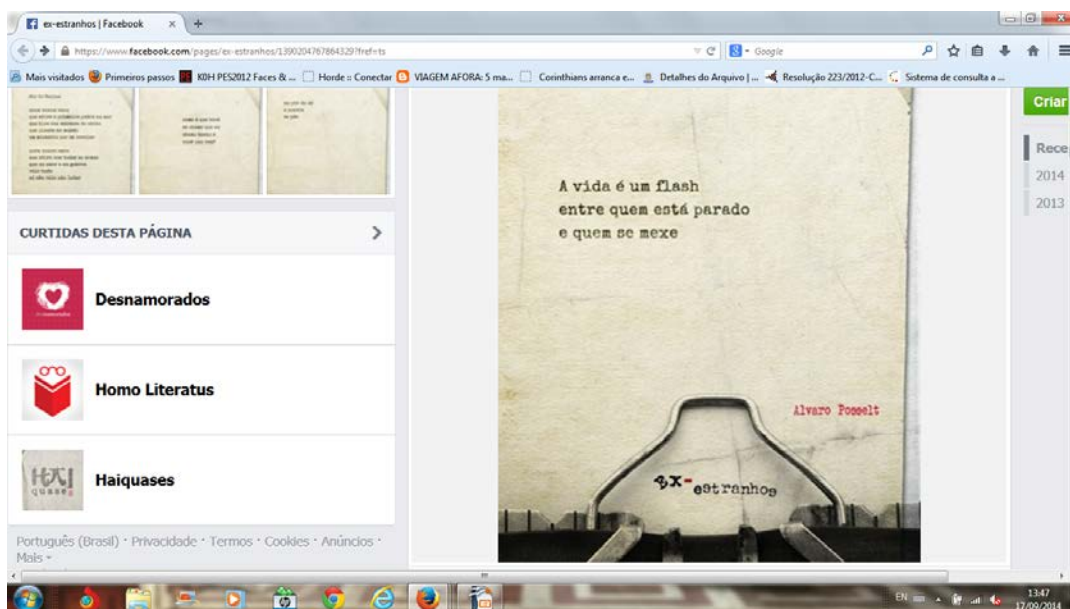
Além disso, a *fanpage* **Ex-estranhos** apresenta um outro elemento digno de interesse, por se tratar de uma produção coletiva que, desde a descrição da página, reconhece seu caráter colaborativo. Desse modo, a proposta de escrita alinha-se em uma dinâmica colaborativa e participativa que tem sido um dos principais elementos destacados desde o contexto pioneiro das reflexões específicas sobre a cibercultura, como no caso do pensamento de Pierre Lévy (LÉVY, 1999), na mesma medida em que pode ser encarada a partir do viés de sua contribuição para a continuidade dos caminhos da lírica, ainda que, no que diz respeito ao modo como o exemplo foi trabalhado, destaque-se basicamente no caso específico de sua produção, tendo em vista a concentração, a concisão e a brevidade.

Entretanto, mesmo levando-se em conta a riqueza e o potencial do objeto, sua legitimação não se dá de modo natural e tranquilo. O próprio suporte parece ainda carecer, no julgamento geral, de plena capacidade de justificar e referendar as produções que por meio dele são veiculadas, de maneira que, não raras vezes, ao obter destaque na cena cultural, produções oriundas da internet migram para o legitimado suporte do papel, como no caso da *fanpage* **Eu me chamo Antônio**, com textos publicados sob a forma de livro junto à editora Intrínseca (Imagem 12). É curioso notar como a apresentação dos poemas, potencializada pelos recursos do computador e da internet, configura-se como elemento imprescindível, determinando, inclusive, o projeto gráfico-editorial particular levado às livrarias. Todavia, isso não muda o fato de que a posterior publicação em uma mídia mais tradicional (e intelectual e academicamente ainda celebrada de modo mais efetivo) parece transparecer um ganho e uma evolução em termos de legitimidade e valor.



(Imagem 12: página da Editora Intrínseca)

Há ainda um elemento que não foi devidamente destacado e que merece atenção. A mencionada dinâmica colaborativa e participativa tem, como uma de suas facetas mais instigantes, o fato de os participantes de um determinado contexto cultural atuarem naquilo que Henry Jenkins, argutamente, chamou de “adhocracia autocorretiva” (JENKINS, 2009, p. 338). Isso pode ser facilmente notado não apenas nos comentários de cada postagem nas *fanpages* mencionadas, mas também em outros espaços nos quais tal discurso possa arborescer. A título de exemplo, podemos retomar a página **Ex-estranhos**, que apresenta, entre aqueles que a “curtiram”, endereços de outras páginas da internet, e não apenas do Facebook (Imagem 13). Um dos casos que podem ser destacados é o do site **Homo literatus**, que, em postagem de março de 2014, tratou justamente da literatura viral, trabalhando, dentre outros, a **Ex-estranhos**.



(Imagem 13: *fanpage* Ex-estranhos)



(Imagem 14: página do **Homo Literatus**)

O texto (Imagem 14), assinado por Lucas Reis Gonçalves, inicia-se com considerações sobre o fato de, na contemporaneidade, todos serem poetas – e críticos, e fotógrafos e jornalistas e tudo –, o que, por si, poderia nos colocar diante de um esvaziamento valorativo por hiper-realização, tal como já o havia percebido Jean Baudrillard, quando, ao

tratar do caráter transtético de seu tempo através do recorte do transexual, retomou Andy Warhol para afirmar:

Quando Andy Warhol diz: “Todas as obras são belas, não preciso escolher, todas as obras contemporâneas se equivalem”; quando diz: “A arte está em toda parte, logo, já não existe, todo o mundo é genial”, ninguém pode acreditar. Mas ele está descrevendo a configuração da estética moderna, que é a de um agnosticismo radical. (BAUDRILLARD, 2001, p. 29)

Porém, seria um reducionismo simplista igualar, sem critérios, uma percepção do valor que afeta o conceito de obra de arte e uma prática artística e crítica que, por seu turno, problematiza o próprio valor. Nesse sentido, mantendo o foco no *site* **Homo literatus** e em sua postagem sobre a literatura viral, é interessante destacar um dos mais controversos espaços da adhocracia jenkinsiana, a caixa de comentários. Nesse espaço (Imagem 15), percebe-se o esforço no sentido de uma estabilização valorativa por meio de um discurso nostálgico, como se pode notar na emblemática referência a Vinicius de Moraes feita por uma das comentaristas (“‘Que não seja imortal, posto que é chama/Mas que seja infinito enquanto dure’ – Eu prefiro essa forma carinhosa que Vinicius de Moraes retratava o amor”). Igualmente emblemático, embora possa parecer fortuito, é o fato de a mesma comentarista – que se apresenta como professora, por sinal – retomar a palavra pouco depois para perguntar e responder: “Ler é um hábito, um vício, cultura ou entretenimento?/Acredito que depende do momento”. Poderíamos destacar como o comentário coloca a questão da leitura – e, por conseguinte, da escrita literária – em termos de disputa de espaços de cultura e recreação, reflexão que se encontra na ordem do dia. Mas não deixa de ser intrigante outro aspecto: o fato de o comentário, sem utilizar todo o espaço da primeira linha, como se fosse feito em versos, constituir-se em um eco (entretenimento/momento) que pode deixar de ser visto como mero vício de linguagem caso o encaremos sob o prisma da rima. É inevitável, aqui, não lembrar da afirmação tremenda e influente de Schlegel:

Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é, ele próprio, uma obra de arte, seja em seu tema, enquanto exposição da impressão necessária em seu devir, seja por meio de uma bela forma e um

tom liberal no espírito das velhas sátiras romanas, não tem, em absoluto, direito de cidadania no reino da arte. (SCHLEGEL, 1994, p. 91)

De pronto, já poderíamos atualizar a ação direta do ato crítico como resposta criativa à provocação (também criativa) suscitada pela obra de arte em termos de “agência” das partes envolvidas, utilizando o termo tal como propõe Janet Murray (MURRAY, 2003, p. 127). E, embora não seja o caso de escalonar cada ocorrência em termos de valor, podemos tranquilamente encarar tais fenômenos como o desdobramento desse momento inicial e decisivo da lírica moderna, que determinou um produtivo elemento de cunho formal (a concentração extrema, traduzida em termos de concisão e brevidade), bem como uma práxis de notáveis desdobramentos (a produção de uma literatura autocrítica e autoconsciente).



(Imagem 15: página do **Homo Literatus**)

Todavia, a despeito de suas implicações para a discussão dos rumos da lírica na contemporaneidade e mesmo em um futuro próximo, produções como as destacadas até o momento, com muita frequência, não gozam de consideração e atenção na medida que seria necessária para que fossem esmiuçadas e devidamente analisadas. Os motivos para semelhante quadro podem se desdobrar em várias frentes, mas todos convergem para a

questão do valor e da legitimação. Seriam as produções elencadas “dignas” de figurar no rol da literatura? Seriam demonstrações do engenho humano capazes de se elevar à condição de obras de arte? Muito embora existam estudos realizados no âmbito acadêmico acerca de tais produções, tais perguntas ainda são lançadas, explicando eventuais carências de trabalhos sobre o assunto apesar de sua evidente urgência. Assim, cabe agora questionarmos os motivos das reservas notadas não apenas no tocante à poesia viral, mas em relação aos processos comunicacionais e culturais da internet e do computador como um todo, tendo e vista duas frentes de abordagem da literatura: a pesquisa científica e a sala de aula. Tal enfoque, permitindo que se coloque em destaque o assunto, cumpre importante papel e ajuda a desnudar como o velho problema da negação do Outro ainda surge na ordem dia, em constante atualização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**. Ensaio sobre os fenômenos extremos. Tradução Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 2001.

EU ME CHAMO ANTÔNIO. Disponível em <<https://pt-br.facebook.com/eumechamoantonio>>. Acesso em 30 de nov. de 2014.

EX-ESTRANHOS. Disponível em <<https://pt-br.facebook.com/pages/ex-estranhos/1390204767864329>>. Acesso em 30 de nov. de 2014.

HOMO LITERATUS. Disponível em <<http://homoliteratus.com/>>. Acesso em 30 de nov. de 2014.

JENKINS, Henry (2009). **Cultura da convergência**: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação. Tradução Susana Alexandria. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

MURRAY, Janet. **Hamlet no Holodeck**: o futuro da narrativa no ciberespaço. Tradução Elissa Khoury Daher e Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: UNESP, 2003.

POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Tradução Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994. (Biblioteca Pólen)

UM MILHÃO. Disponível em <<https://pt-br.facebook.com/MilhaoPoesia>>. Acesso em 30 de nov. de 2014.

**TEMPLO, PILAR E LABIRINTO:
FIGURAS DA ESPACIALIDADE EM MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**

Matheus Nogueira Schwartzmann
(FCLAssis/UNESP)
matheus_nogueira@uol.com.br

*Neste Palácio Real
Que os meus sentidos ergueram,
Ai, as cores nunca viveram...*
Mário de Sá-Carneiro (1996, p. 77)

Introdução

Na obra do poeta português Mário de Sá-Carneiro encontramos, com alguma frequência, um narrador ou um eu-lírico (a depender do modo como encaramos sua escrita) cuja identidade está baseada sobre certos procedimentos semânticos de construção do espaço.

A leitura de seus textos que aqui pretendemos fazer busca mostrar que, se na sua obra, lemos justamente a dispersão do “eu” (a sua dissolução) esse procedimento de dispersão por vezes é fruto, por mais contraditório que possa parecer, de um complexo exercício de concentração espacial.

É isso que permite, por exemplo, que cheguemos muitas vezes a uma cena confessional – a do espaço fechado e concentrado – que atualiza temas como a intimidade, e a individualidade que, mesmo fragmentada, mantêm ainda que minimamente, a sua forma coesa e estável. Por meio das figuras espaciais, o processo de fragmentação e diluição se torna portanto perene: temos assim um eu-lírico em constante estado de transformação – ou de desfiguração – mas uma transformação coerente, que tem alicerces profundos.

Ao longo deste trabalho, buscando exemplificar esse caminho ou exercício de leitura, tomaremos (1) alguns poemas, especialmente os de *Dispersão*⁴⁷ e (2) um pequeno excerto de

⁴⁷ O livro de poesias foi publicado pela primeira vez em 1914, com data de 1913 (ano de sua escritura), concomitantemente à novela *A Confissão de Lúcio*, e é constituído de doze poemas numerados que parecem formar um conjunto íntegro, em que cada poema relaciona-se com outro não apenas na sequência dada pela própria numeração, mas no conjunto geral da obra.

A *confissão de Lúcio*, para tentar exemplificar o modo como essas figuras espaciais são construídas na sua obra e quais efeitos de sentido delas decorrem.

Templo, pilar, labirinto

Voltemos aqui à escolha do título desta reflexão: *templo, pilar e labirinto*. Três figuras que facilmente remetem à poesia de Sá-Carneiro. Templo e labirinto, imagens caras à *Dispersão* (ocorrem, cada uma, duas vezes na obra) poderiam ser justamente colocadas – essas duas formas arquitetônicas – uma em oposição à outra: de um lado o templo, *templum* romano, “espaço quadrado e descoberto, no qual um sacerdote examinava e interpretava os presságios dos deuses”; de outro o labirinto grego, “edifício dividido internamente em numerosos compartimentos que se comunicam por passagens tortuosas”. Eis o eu-lírico em Sá-Carneiro: exatamente essa espécie de oximoro, aberto e fechado, retilíneo e sinuoso, austero e dissimulado, inteiro e dividido. O que nos leva ao pilar, do poema “7”, de *Indícios de Oiro* (1996, p. 80):

Eu não sou eu nem sou o outro
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim, para o Outro

Um dos poemas mais conhecidos e sintéticos de Sá-Carneiro traz também em si esse procedimento de espacialização. O *pilar da ponte*, o espaço do baixo que é imprescindível à sustentação, no alto, é o não lugar da existência do “eu”: diferentemente daquele “eu” de Rimbaud (do *je est un autre*), o “eu” de Sá-Carneiro *não é, não está realizado*, não pode nem mesmo ser o outro.

Há entre o eu e o outro, entre aquilo que se é e aquilo que se almeja ser, um impedimento, que também é aqui de ordem espacial: a distância. O eu então somente se realiza – se é que se realiza – nessa espécie de movimento entre dois pontos, entre dois polos, entre duas coordenadas espaciais, no intermédio, entre a subida (17º verso de “Partida”: É subir, é subir além dos céus) e a descida (os dois últimos versos de “A Queda”: Tombei... E fico só esmagado sobre mim!...). Algo que também podemos ver muito claramente em “Quasi”... E então temos mais e mais paradoxos...

E então, a *Dispersão*

No livro de poemas *Dispersão*, vemos bem claramente o processo de espacialização do eu-lírico. Os casos mais claros são os de “Partida” (em que o processo de dissolução da subjetividade se inicia), de “Escavação”, de “Dispersão” e de “Estátua falsa”, em que se veem os atributos espaciais investidos na própria constituição física do eu-lírico. Mas há dois casos particulares, em “Vontade de dormir” e no derradeiro “A Queda”, em que podemos entrever alguns procedimentos espaciais que dão conta da construção do eu, em especial de sua forma ambígua e volátil, que se dilata e se contrai, como veremos a seguir.

Começemos pelo primeiro poema do livro, “Partida”. No poema temos, a primeira metamorfose do *eu* em espaço, ainda que por um processo metonímico, na 11^a. estrofe (SÁ-CARNERIO, 1996, p. 28):

Miragem roxa de nimbado encanto —
Sinto **os meus olhos a volver-se em espaço!**
Alastro, venço, chego e ultrapasso;
Sou labirinto, sou licorne e acanto.

A 12^a estrofe (SÁ-CARNERIO, 1996, p. 29), embora não aponte para uma forma espacial específica do eu-lírico, indica, também por metonímia, o seu alcance:

Sei a distância, compreendo o Ar;
Sou chuva de ouro e sou espasmo de luz;
Sou taça de cristal lançada ao mar,
Diadema e timbre, elmo real e cruz...

Temos então a dispersão e a expansão de sua identidade: distância, ar, chuva, mar, por exemplo, figuras que apontam para a sua amplitude espacial. O eu se espalha, ganha terreno, ganha, enfim, espaço...

Em “Escavação”, o ato, o movimento do “eu” entre duas coordenadas espaciais é explicado já na primeira estrofe (SÁ-CARNEIRO, 1996, p. 30):

Numa ânsia de ter alguma cousa,
Divago por mim mesmo a procurar,
Desço-me todo, em vão, sem nada achar,
E a minh'alma perdida não repousa.

Eis aí a descida construída, o movimento que vai reger toda a sua Dispersão. E o espaço da descida é o próprio interior do eu, já tornado, antes, labirinto: “Desço-me todo, em vão, sem nada achar”.

Como encontrar-se aí, por entre sinuosas direções? Em “Álcool” (poema IV), por exemplo, essa imagem se mantém: “Corro em volta de mim sem em encontrar” (SÁ-CARNEIRO, 1996, p. 33). Ainda que não explicitamente enunciado, o eu permanece como o próprio espaço do labirinto.

O poema “Vontade de Dormir” (SÁ-CARNEIRO, 1996, p. 35), que antecede o poema “Dispersão”, embora não traga uma espacialidade tão marcada como nos outros, na medida em que figuras do espaço não são tão presentes e não recobrem diretamente a identidade do eu-lírico, nos traz direções (na forma de um espaço vetorializado, do alto, do baixo, do norte), isto é, constrói coordenadas espaciais que dão ritmo e direção ao seu movimento. Vejamos o poema:

Fios d'ouro puxam por mim
 A soerguer-me na poeira —
 Cada um para o seu fim,
 Cada um para o seu norte...

 — Ai que saudades da morte...

 Quero dormir... ancorar...

 Arranquem-me esta grandeza!
 — Pra que me sonha a beleza,
 se a não posso transmigrar?...

Marcado por figuras que remetem à sonolência, à inconsciência, o poema prepara o eu-lírico para a sua dispersão. Isso é claro.

Mantendo essa mesma coerência temática da dispersão, temos o verbo “dormir” (que na verdade rege todo o poema), no verso 6, e o verbo “sonhar”, no verso 8. Ao lado deles, temos “ancorar”: verbo que assume então uma função bastante significativa no poema ao estabelecer a **oposição** e também o **contato** entre o alto e o baixo. A *âncora* é justamente aquilo que fixa a embarcação, sendo também o contato entre a superfície do mar e as profundezas, tal qual o *pilar*, que sustenta a ponte. Seja no baixo, seja no alto, as figuras no poema determinam a posição espacial do eu-lírico – de novo o intermédio e o trânsito – e delimitam os valores que ele assume.

No poema “Dispersão”, o poema central da obra, a primeira estrofe (1996, p. 36) retoma “Partida”:

Perdi-me dentro de mim

Porque eu era **labirinto**,
E hoje, quando me sinto,
É com saudades de mim.

O que vemos nesse caso, e que será quase uma regra em Sá-Carneiro, parece-nos, é que há muitos poemas em que, mesmo que do ponto de vista de sua subjetividade o eu-lírico se apresente fragmentado, ao menos espacialmente ele se encontra bastante organizado. E isso de tal modo que o “eu” se assume como o próprio espaço que habita: “Perdi-me dentro de mim/ Porque eu era labirinto”. Perdido, mas em si mesmo, ao passo que sua constituição física, corpórea, está intacta. Isto é, a solidez está aí: o labirinto é da ordem do visível, do palpável, tem concretude. Mas o *eu* não possui nenhuma solidez, pois está perdido. E seguem os versos do poema “Dispersão” (SÁ-CARNEIRO, 1996, p. 37):

Não sinto o espaço que encerro
Nem as linhas que projecto:
Se me olho a um espelho, erro —
Não me acho no que projecto.

Regresso dentro de mim
Mas nada me fala, nada!
Tenho a alma amortalhada,
Sequinha, dentro de mim.

O *eu* portanto não possui nem mesmo uma imagem de si e sua alma está sempre oculta – envolta na mortalha. Como disse, ao lado da dissolução da identidade, algo permanece como base, o seu alicerce como forma tridimensional ancorada numa forma espacial: a estrutura de um labirinto.

É ainda possível encontrar a dissolução subjetiva do *eu* como fruto de uma forte expansão espacial, ao contrário de procedimentos de fechamento do espaço (como as imagens de cafés, teatros e labirintos): os espaços abertos, as longas distâncias, a altura (o precipício, os rios, os céus, o mar) acabam nos dando a medida de uma subjetividade que se fragmenta, que se torna dupla ou coletiva – como no caso exemplar de “A Queda”: “Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso...”.

Esse fenômeno de dissolução subjetiva se mantém em “Estátua falsa” (SÁ-CARNEIRO, 1996, p. 41):

Sou estrela ébria que perdeu os céus,
Sereia louca que deixou o mar;

Sou templo prestes a ruir sem deus,
Estátua falsa ainda erguida ao ar...

São ainda os atributos espaciais que mantêm de alguma forma “em pé” a identidade do eu-lírico. Tudo rui, menos dimensão física e espacial do eu, que está à beira de, quase em ruínas... templo ou estátua, mas ainda de pé.

No poema “A Queda”, a dispersão se completa, como podemos ler no 11º verso: “Peneiro-me na sombra – em nada me condenso” (SÁ-CARNEIRO, 1966, p. 51). No entanto, seu último gesto realiza-se então espacialmente: do alto ao baixo, o sujeito cai sobre si mesmo, que é, ainda e então, o seu próprio espaço – o chão, o baixo, o profundo, o gelo. Esse gesto da queda é reforçado por um impulso tomado no poema “Vontade de Dormir”: lá, o eu é puxado para cima “Fios d’ouro puxam por mim, a soerguer-me na poeira”.

Em “A Queda”, o sujeito tomba, cai, é puxado violentamente para baixo. O seu movimento é realmente físico e permite que percorra, em si mesmo, todo o seu espaço: não há mais as sinuosidades do labirinto, todas as barreiras tendo sido já vencidas. O pilar ruiu. Os fios de ouro contraídos, tensos, armazenaram a energia e a força necessárias para o gesto final (“em raivas ideais, ascendo até ao fim”), que redundou na distensão, na descontração total que levou o eu-lírico à queda.

Uma nota sobre o espaço afetivo n’*A Confissão de Lúcio*: o arco, o medo e o tédio

Para irmos um pouco além da *Dispersão*, lançamos aqui – sem, no entanto, a exaustividade que o tema mereceria – o olhar para o modo como espaço afetivo se constrói em outra obra de Sá-Carneiro, publicada não coincidentemente ao mesmo tempo que o seu livro de poemas: *A Confissão de Lúcio*. Como dissemos, a relação entre abertura e fechamentos espaciais, concentração e expansão subjetivas também aparecem nos textos narrativos de Sá-Carneiro. Na maioria dos casos, embora aqui não possamos indicá-los todos, veremos a atribuição de valores negativos para a amplitude (abertura) por parte do narrador, em uma espécie de sensação de agorafobia, de vertigem e medo. Nos procedimentos de abertura, de amplidão espacial, o narrador se perde, perde o eixo, não se encontra (como no labirinto).

Em *A confissão de Lúcio*, a fixação de Lúcio pelo espaço que o encerra, então tomado como objeto de **desejo** ou **repúdio**, revela os afetos que definem a sua identidade:

Mas não são estes só os meus medos. Tenho muitos outros. Por exemplo: o horror dos arcos — de alguns arcos triunfais e, sobretudo, de alguns velhos arcos de ruas. Não propriamente dos arcos — antes do espaço aéreo que eles enquadram. E lembro-me de haver experimentado uma sensação misteriosa de **pavor**, ao descobrir no fim de uma rua solitária de não sei que capital um pequeno arco ou, melhor, uma porta aberta sobre o infinito. Digo bem — sobre o infinito. Com efeito a rua subia e para lá do monumento começava sem dúvida, a descer. De modo que de longe só se via horizonte através desse arco. Confesso-lhe que me detive alguns minutos olhando-o fascinado. Assaltou-me um forte desejo de subir a rua até ao fim e averiguar para onde ele deitava. Mas a coragem faltou-me. Fugi apavorado. E veja, a sensação foi tão violenta, que nem sei já em que triste cidade a oscilei... Quando era pequeno — ora, ainda hoje! — **apavoravam-me as ogivas das catedrais**, as abóbadas, as sombras de altas **colunas**, os **obeliscos**. As grandes escadarias de mármore... De resto, toda a minha vida psicológica tem sido até agora a projeção dos meus pensamentos infantis — ampliados, modificados; mas sempre no mesmo sentido, na mesma ordem: apenas em outros planos. E por último, ainda a respeito de medos: **Assim como me assustam alguns espaços vazios emoldurados por arcos — também me inquieta o céu das ruas, estreitas e de prédios altos, que de súbito se partem em curvas apertadas.** (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 369-370).

Aí estão todas as figuras: o templo (as catedrais), o labirinto (as ruas estreitas) e mesmo o pilar (as colunas, os obeliscos).

Esse trecho de *A Confissão* nos remete aos poemas de *Dispersão*, especialmente ao poema “Quasi” (SÁ-CARNEIRO, 1996, p. 43):

Se me vagueio, encontro só indícios...
Ogivas para o sol — vejo-as cerradas;
E mãos d'herói, sem fé, **acobardadas**,
Puseram **grades sobre os precipícios**...

Nesses dois casos, algumas constituições espaciais – como o arco, o céu aberto, as ruas sem fim – que revelam aberturas e infinitude (e que expõem narrador para o exterior do mundo) são responsáveis pela instauração do medo. O conforto, o seu oposto, estaria na concentração espacial do eu, no espaço fechado, seguro e protegido (como o espaço do café, do teatro, sempre com muito luxo, tapetes e sofás).

À guisa de conclusão

Em sua edição⁴⁸ das cartas, Tereza Sobral Cunha publica o primeiro cartão postal de que se tem notícia enviado por Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, da França para Portugal. O postal trazia a foto do Arco do Triunfo (Cf. Figura 1).

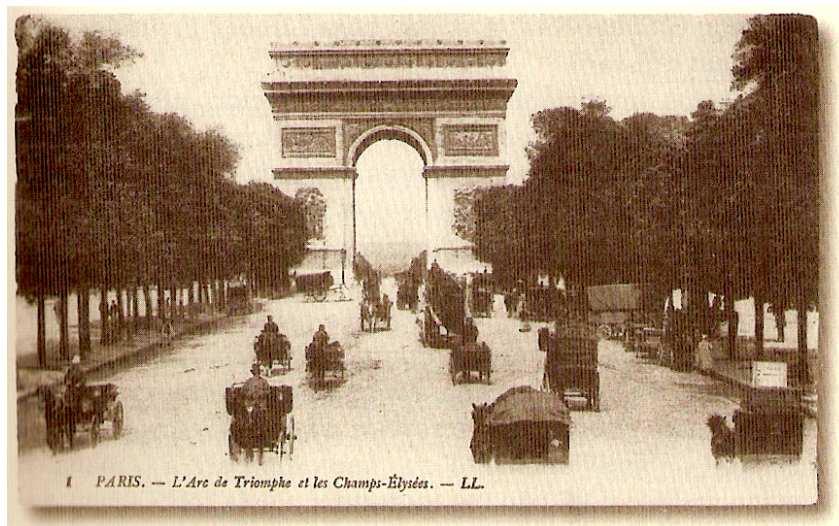


Figura 1

Na foto do postal, vemos o ir e vir das charretes, de um ponto de vista (o do fotógrafo) em que a *avenue des Champs-Élysées* parece subir, na direção do Grande Arco do Triunfo. “Ao triunfo maior avante pois!”, é o primeiro verso da última estrofe de “Partida” (SÁ-CARNEIRO, 1966, p. 29), que abre a *Dispersão*. Um verso que parece então traduzir a própria imagem do cartão. Não nos parece portanto ser fruto do acaso que o postal, em que se vê a grande avenida encerrada pelo grande pórtico, surja, fac-similado, como primeira carta da edição da correspondência de Cunha.

Ao “mostrar” o cartão postal ao leitor da correspondência, Cunha propõe e consolida, de imediato, uma leitura – que é também a nossa – que centraliza e resume à espacialidade a existência do *eu*. E isso justamente porque o *espaço* que esse *eu* ocupa nas cartas e que é construído em seus poemas e narrativas – com arcos, templos, pilares e labirintos –, é, se não o que há de mais importante na obra de Mário de Sá-Carneiro, espécie de *leitmotiv*, sólido e longo fio condutor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

⁴⁸ Consideramos a edição da Correspondência com F. Pessoa (publicada no Brasil pela Cia das Letras, em 2004), como organizada e comentada por Cunha, a versão definitiva das cartas.

MARTINS, Fernando Cabral. **O modernismo em Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Poemas completos**. Edição, prefácio e notas de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Correspondência com Fernando Pessoa**. Edição de Teresa Sobral Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SCHWARTZMANN, M.N. **Cartas marcadas**: Prática epistolar e formas de vida na correspondência de Mário de Sá-Carneiro. 2009. 293 p. Tese. (Doutorado em Linguística e Língua portuguesa) – Faculdade de Ciência e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

OS FAMOSOS E OS DUENDES DA MORTE E A LITERATURA NO CONTEXTO DIGITAL

Rejane C. Rocha
(UFSCar)
rejane@ufscar.br

RESUMO: Esta conferência analisa o romance *Os famosos e os duendes da morte*, discutindo a maneira como a literatura pode ser compreendida no contexto da convergência midiática. O romance, uma das obras que constituem um projeto que compreende, também, filme, trilha sonora e vídeos compartilhados no youtube, pode ser discutido como um exemplo de procedimento de escrita que solicita procedimentos específicos de leitura característicos do contexto digital.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira contemporânea; contexto digital; Os famosos e os duendes da morte

1. A história do texto

Em 2010, Ismael Caneppele, um jovem escritor que tinha na bagagem um romance publicado por uma editora independente, publica pela Editora Iluminuras **Os famosos e os duendes da morte**, romance de título homônimo ao do filme dirigido por Esmir Filho e lançado no circuito comercial no mesmo ano⁴⁹. Na capa, a reprodução de uma cena do filme – no qual o próprio Caneppele atua – à primeira vista remete ao estratagema editorial de evocar, para o pretendido leitor, sucessos cinematográficos adaptados – baseados, inspirados – de obras literárias, a fim de que ele, o leitor, percorra o caminho inverso e, enfim, chegue ao texto, à obra original/originária. Essa primeira leitura foi logo desfeita pelo escritor e pelo diretor que, em entrevistas⁵⁰, têm contado a história do livro e do filme de outra maneira, o que revela um percurso menos comum no que tange às relações entre texto literário e cinema.

⁴⁹ O filme foi exibido pela primeira vez no Festival do Rio, em 2009, tendo vencido essa edição.

⁵⁰ Entrevista com Esmir Filho publicada no site da Academia Brasileira de Cinema Disponível em: http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=1180&Itemid=549&limit=1&limitstart=2; Entrevista com Ismael Caneppele concedida à RUA: Revista Universitária do Audiovisual. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=17394>

Não se trata de adaptação. A obra de Caneppele, ainda inacabada, chegou às mãos do diretor Esmir Filho que, interessado pelo argumento, propôs que escrevessem, juntos, o roteiro do longa-metragem. Enquanto isso, Caneppele finalizava o seu romance e custeava a sua publicação, para que pudesse ser lançado juntamente com o filme no circuito dos festivais de cinema.

Caneppele, em entrevistas, tem insistido que tal percurso de elaboração romance-filme-romance constitui um *movimento* caracterizado, sobretudo, pelas estratégias de criação colaborativa. Embora assuma a autoria do texto do romance, insiste em afirmar que muitas soluções narrativas – relativas ao enredo, à construção dos personagens e do espaço – originaram-se do desenvolvimento do trabalho cinematográfico. Ao afirmar isso, faz a seguinte colocação, que deve servir de mote para o que eu gostaria de discutir neste artigo: “Se quiser que toda minha força esteja unicamente no filme, vai ser muito mais difícil disso acontecer. Tá (sic) no livro, tá no filme, tá na internet, tá nas músicas, nas fotos da Tuâni. Tudo isso é diálogo, faz parte” (CANEPPELE, 2013). Para além do trabalho colaborativo na gênese da produção da obra-movimento, o autor intui que ela deve ser recebida, apreendida (lida, assistida) em um contexto de conjunção de diferentes meios/suportes, a fim de que a sua potência de significados se concretize.

A percepção de Caneppele está inserida em um contexto de discussão recente a respeito de como a ubiquidade e a crescente variedade de meios de comunicação têm interferido nas formas humanas de percepção e causado alterações – como não poderia deixar de ser – na nossa capacidade de fruição estética. A discussão parte, obviamente, de um conceito de meio de comunicação que extrapola o sentido de tecnologia comunicacional ou sistema de distribuição de informação para inserir na definição os protocolos de recepção e produção da informação associados a uma determinada tecnologia. Nesse sentido, meios de comunicação são, também, “sistemas culturais” (JENKINS, 2009, p. 41).

2. Considerações (im)pertinentes

À ubiquidade e variedade dos meios de comunicação, marcas da nossa realidade cultural contemporânea, agrega-se um elemento que estudiosos da cultura têm chamado de “convergência midiática” que, ainda que de maneira simplificadora, pode ser compreendida como a convivência e a imbricação das diferentes mídias, seus produtos, suas linguagens e seus protocolos de recepção e produção. Jenkins (2009, p. 41), preocupado em compreender o impacto da convergência midiática na indústria de cultura, afirma que ela “altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o

entretenimento”. Isso porque, diante de tal realidade tecnológica, exige-se dos produtores de cultura a elaboração de artefatos que possam migrar de uma mídia a outra não para desdobrar os significados em diferentes meios e suportes, mas para construir novos significados a cada meio e suporte utilizado.

Se a reflexão de Jenkins (2009), atada primordialmente às preocupações da indústria cultural e preocupada em oferecer um *modus operandi* para que ela possa lucrar mais, em diferentes plataformas comunicacionais, incomoda pelo pragmatismo, é em Nestor García-Canclini (2008) que se encontram outras ideias para compreender o fenômeno. O estudioso discute a convergência midiática de forma equilibrada: embora se distancie do tom laudatório que contamina os argumentos de H. Jenkins (2009), não lamenta a perda de uma pretensa pureza cultural que pretendia separar em campos distintos e incomunicáveis a “cultura de proposta” e a “cultura de entretenimento”⁵¹. Sua argumentação é instigante quando afirma que a convergência midiática – e tudo o que ela engendra: mercantilização da produção cultural e massificação da arte e da literatura com apoio de vários suportes – é incontornável por motivos que vão da reestruturação dos mercados, passando pela fusão das empresas ligadas ao universo da cultura e do entretenimento, até – e esse é o ponto fundamental – “a formação de hábitos culturais diferentes em leitores que, por sua vez, são espectadores e internautas” (CANCLINI, 2008, p. 22).

Se “os saberes e o imaginário contemporâneos não se organizam, faz pelo menos meio século, em torno do eixo letrado, nem o livro é o único foco ordenado do conhecimento” (CANCLINI, 2008, p. 33); se a indústria cultural⁵² recorre às narrativas transmídias⁵³ para, a um só tempo, atender e mobilizar a percepção distraída⁵⁴ dos consumidores de cultura, como compreender – descrever, criticar – o que chamamos de

⁵¹ Umberto Eco emprega os termos no livro *Apocalípticos e integrados* (2004). Uso as aspas para marcar a citação, mas também para evidenciar as reservas com que esses termos são, aqui, utilizados.

⁵² Gostaria de apontar certo mal-estar na utilização do termo. Isso porque, embora o termo adorniano tenha encontrado, na contemporaneidade, repercussões e significados ainda mais amplos do que aqueles originariamente previstos pelo pensador, tornando-se, ainda hoje, pertinente, é inegável que o contexto de produção e consumo de cultura, na atualidade, é muito diferente. Novamente, é Canclini (2009, p. 37) que traduz o mal-estar: “Foi-se debilitando a oposição em que se apoiava, faz um século, a crítica artística: a oposição entre intelectuais e homens de negócios e de produção, entre artistas e burgueses”.

⁵³ No glossário apenso ao seu livro, Jenkins (2009, p. 384) define o termo: “histórias que se desenrolam em múltiplas plataformas de mídia, cada uma delas contribuindo de forma distinta para nossa compreensão do universo; uma abordagem mais integrada do desenvolvimento de uma franquia do que os modelos baseados em textos originais e produtos acessórios”.

⁵⁴ Remeto a Walter Benjamin (2010), que emprega os termos “recolhimento” e “distração” como duas atitudes opostas frente à obra de arte. Sublinhe-se que, no referido texto, o autor não parece valorar uma em detrimento da outra, mas sim chamar a atenção para o fato de que expressões artísticas diferentes podem exigir posturas diferentes para a sua fruição/contemplação/compreensão. Assim, o cinema e a arquitetura – por causa de características próprias de suas linguagens artísticas – são exemplos de expressões artísticas melhor percebidas, de acordo com o filósofo, a partir da distração.

literatura nesse novo contexto? Se uma nova sensibilidade estética advém desse novo quadro cultural, marcado pela convergência midiática, como entendê-la?

As reflexões de Walter Moser e Jean Kucinkas (2007, p. 20) dão a medida da dificuldade em ensaiar respostas a essas questões, uma vez que o próprio discurso estético parece não as ter:

A obra de arte, assim como a experiência que ela proporciona, era o objeto privilegiado da estética; em troca, a estética contribuía para dar à obra de arte suas letras de câmbio teóricas, até mesmo filosóficas. [Atualmente], se se olha do lado da arte (objetos e experiências), observa-se uma incerteza categorial, pelo fato de que se torna cada vez mais difícil traçar os contornos do campo que ela presumidamente ocupa.

Enfrentando a dificuldade, os autores propõem uma revisão do conceito de “estética”, chamando a atenção para o fato de que a apreciação de uma obra de arte não é puramente formal e que há, nessa apreciação, muito de uma percepção sensorial que, se a crítica de arte da alta modernidade relegou a segundo plano, pode ser de grande valia para a compreensão da arte que se constrói em um contexto de convergência das mídias, de “percepção distraída”, de “incerteza categorial” (MOSER; KUCINSKAS, 2007, p. 27-29). A proposição dos autores é a de repensar a categoria “obra de arte” a partir de uma retomada da conceituação estética, levando em consideração as especificidades de um contexto de produção artístico que é cada vez menos ligado à tríade “novidade – originalidade – autenticidade” e cada vez mais ligado à tríade “cópia – reciclagem – serialização” (MOSER; KUCINSKAS, 2007, p. 34).

Se a “reciclagem cultural” – termo que figura no artigo citado aqui – pode, em um primeiro nível, estar relacionada com as ideias de cópia, pastiche, reaproveitamento, colagem... os autores também a relacionam, embora o façam ainda de maneira muito embrionária, ao que Bolter (1999) designa como “*remediation*”. Nesse sentido, defendem “que é preciso pensar a reciclagem menos como uma recuperação de materiais e mais como uma estratégia para transpor funções e modos de funcionamento já existentes, para novos fundamentos tecnológicos e materiais” (MOSER; KUCINSKAS, 2007, p. 39). O alcance e a polêmica dessas considerações têm refletido no campo do comparativismo literário e no dos estudos de intermedialidade, levando à problematização e à reorganização das fronteiras entre eles⁵⁵.

⁵⁵ Ver, a esse respeito: Clüver (2006) e Moser (2006).

A pertinência das considerações tecidas até aqui pode ser evidenciada ao retomarmos alguns dos aspectos do romance **Os famosos e os duendes da morte**, que se esboçaram no primeiro item deste artigo:

- i) o romance, o filme, a trilha sonora e os vídeos do youtube foram, na gênese do projeto, pensados em conjunto e construídos em diferentes linguagens artísticas e realizados em diferentes plataformas de mídia. Embora cada um desses elementos possa ser fruído separadamente, o que gostaríamos de apontar na nossa análise é que há uma íntima articulação entre eles e a sua apreensão conjunta aprofunda alguns dos significados latentes em cada um dos elementos que compõem o projeto;
- ii) da primeira constatação advém outra, que pode parecer óbvia, mas que merece ser sublinhada. Não há, entre esses elementos, qualquer relação hierárquica: o filme não surge como adaptação do livro; os vídeos do youtube não são ilustrações animadas do livro etc. Advém, desse fato, questões importantes e muito atuais – que, neste artigo, contudo, não serão aprofundadas em termos teóricos – a respeito do deslocamento da palavra escrita na cultura contemporânea para um lugar que, se não é de todo marginal, não mais pode ser visto como central (CANCLINI, 2008); a respeito da problematização da noção de *valor* artístico que, em muitos casos e durante muito tempo esteve vinculado ao maior ou menor prestígio do espaço de inscrição e circulação das obras – muito mais do que os estudiosos, fruidores e artistas gostariam de admitir.
- iii) o movimento (para usar o termo dos próprios artistas) romance-filme-vídeos-trilha sonora só se tornou possível graças a um procedimento de criação colaborativo que foi, a um só tempo, possibilitado e exigido pelo atual estágio de desenvolvimento da tecnologia midiática. Estar à altura das estratégias de choque que, segundo Walter Benjamin (2010), desde o alvorecer da modernidade estimulam a percepção distraída, requer diferentes *expertises* e diferentes perfis criativos. Certamente, categorias e conceitos que a alta modernidade artística desenvolveu para compreender a cultura e seus produtos, como as idéias de obra, de autor, de autoria e de originalidade, entre outras, entram em colapso diante desses trabalhos colaborativos e a questão que se coloca é: como pensá-los criticamente como herdeiros dessa tradição – que é o que se exige de um pensamento crítico ancorado na História da cultura e da sociedade – sem desvalorizá-los aprioristicamente pelo fato de a ela não se vincularem?

As considerações acima não pretendem afirmar que esses procedimentos de criação e os novos protocolos de recepção que eles engendram (exigem e a eles respondem) são novidade no panorama cultural. O que se pretende, outrossim, é sublinhar que a convergência

mediática deste momento que estamos vivendo alcançou um outro patamar desde a popularização do computador:

toda a produção midiática moderna converge para o computador, que, funcionando como um metameio, a armazena e a distribui. Traduzidos em dados numéricos, filmes, fotografias, textos e músicas inserem-se numa rede não-hierárquica de circulação [...] O computador é, então, algo mais que um simples atravessador, ou operador de passagens, é o ponto de partida para a constituição de uma cultura eletrônica com características próprias, que redefine as relações entre os diversos campos da produção cultural. (FOLLAIN, 2010, p. 32)

3. Entrar no texto – e sair dele

O romance *Os famosos e os duendes da morte* é uma das obras que constitui um projeto construído por meio de uma estratégia multimídia, de significados convergentes. Essa tentativa de caracterização considera a longa e detalhada discussão de Pierre Lévy (1999, p. 63-66) acerca do termo multimídia no contexto da cibercultura. Para ele, multimídia deve ser empregado para caracterizar obras que sejam inscritas em diferentes mídias: “[o termo] é corretamente empregado quando, por exemplo, o lançamento de um filme dá lugar, simultaneamente, ao lançamento de um videogame, exibição de uma série de televisão...”. Ocorre, contudo, que o aspecto mais interessante de um projeto como o do *Famosos e os duendes da morte* – e o que efetivamente gostaríamos de discutir neste artigo – não está contemplado no termo, que é o fato de que tal estratégia multimídia mobiliza no leitor/espectador/ouvinte *modalidades perceptivas* distintas: visão (livro, filme, vídeos), audição (filme, vídeos), tato (livro).

Analisar essa obra exige do analista (e do fruidor em geral) atitudes capazes de perceber a complexidade e a integridade do elemento “romance”, ao mesmo tempo em que não descuram da relação inextricável que os diversos elementos do projeto mantêm entre si.

Em outro texto, versão ampliada deste⁵⁶, construí um movimento de análise do romance a partir dos vetores entrar/sair. Isso porque o enredo comunica a indecisão de um jovem a respeito de permanecer na pequena cidade em que mora, em que vive uma vida repleta de interdições comportamentais, morais e relativas ao próprio espaço físico da cidade ou de partir em busca de uma vida mais plena. Sublinhe-se que o “partir” se dá um pouco a

⁵⁶ Publicado na **Brasiliانا: Journal for Brazilian Studies** (disponível em: <http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/bras/article/view/16785>)

cada noite, quando esse jovem, acessa a internet, conversa com amigos de longe e acessa o blog escrito por uma jovem suicida que resolveu, a certa altura, sair da cidade – como tantos outros moradores dali, atirando-se de uma ponte.

Não vou detalhar essa análise, mas gostaria de sublinhar a relação que se estabelece entre as ações do personagem principal e as ações do leitor a quem se exige, a determinada altura do romance que saia do livro para acessar os links que, naquele momento da narrativa, o personagem estaria acessando.

Então, o que significa, para o leitor, sair das páginas do livro para consultar uma outra mídia? De que forma esse procedimento – que parece alterar os protocolos de leitura ficcional a que estamos acostumados – relaciona-se com a construção dos significados ficcionais no romance? Chartier (1998, p. 70) sublinha que, embora o conceito de “obra”, que se consolidou desde o século XVIII, transcenda as diferentes materialidades que permitem a inscrição, circulação e leitura do literário, “todo leitor, diante de uma obra a recebe em um momento, uma circunstância, uma forma específica e, mesmo quando não tem consciência disso, o investimento afetivo ou intelectual que ele nela deposita está ligado a este objeto e a esta circunstância”.

Ismael Caneppele (20013) intui, a esse respeito, um risco:

Se tu pegar meu livro, vai ter um link pro youtube, então se tú quiser entender o universo do livro, você vai ser obrigado a correr pro computador. Se você quiser realmente mergulhar no universo do protagonista, eu como autor exijo que tú feche o livro e corra pro computador e veja um vídeo, mas isso é um grande risco, pois trabalhar com transmídia, você trabalha com descontrole, porque tudo é muito sedutor na internet. Como é que você vai escrever um livro e de repente você coloca um link de youtube? O link de youtube é um prato cheio pra pessoa largar teu livro, porque ela ta lendo seu livro, daí você estimula ela ir pro computador e lá, ela tem uma tonelada de links que vão seduzi-la para outro universo, então você já trabalha com a possibilidade da pessoa se desvencilhar de ti. Manda um leitor pro computador faz com que ele entre no seu e-mail, no seu facebook, que ele se afaste de sua obra.

Em outros termos e contexto, Reinaldo Laddaga (LADDAGA, 2002, p. 25), discutindo as novas realidades de produção, circulação e fruição do literário em tempos de cultura digital, afirma que:

“a literatura agora aparece na mesma tela que se usa tanto para uma mais íntima mensagem como para o trabalho mais alienante” (Wittig, *Observation, from here*). Portanto, nenhum texto em rede pode solicitar um espaço próprio para si. A literatura não se distancia das “tarefas cotidianas”,

não há lugar para um “espaço literário”. Não há lugar senão para a diferenciação em zonas, com transições incertas entre si.

A constatação do crítico, embora especificamente relacionada com o hipertexto, a literatura que alcança o leitor não mais pelas páginas dos livros, mas sim pela tela do computador, é, ainda, pertinente nesta discussão porque problematiza um conceito de obra literária caracterizada pelas figuras da “interrupção, da descontinuidade, da diferenciação” (LADDAGA, 2002, p. 31), ou seja, uma obra que se destaca dos procedimentos comunicacionais cotidianos e que é capaz de sequestrar o leitor de sua realidade imediata em prol da construção de um espaço-tempo único, construído pela expressão linguística artística. O crítico não menciona isso, mas pode-se inferir que esse conceito de obra está muito relacionado com o suporte livro, que engendra protocolos de leitura relacionados ao espaço privado, ao silêncio, à solidão.

Mas, então, como compreender, de que forma ler uma obra que, ainda em função da construção da ficcionalidade, remete o leitor para um espaço que não é o das suas páginas, o espaço público da tela do computador ligado em rede, em um processo típico de convergência midiática que, neste caso em específico, abre mão da expressão verbal?

Os vídeos postados no youtube, no canal Jingle Jangle – *nickname* da personagem feminina – são dados a conhecer ao leitor pela inclusão, no corpo do texto do romance, de seu endereço. O procedimento da narrativa simultânea constrói a sensação de simultaneidade entre as ações praticadas pelo personagem (reflexão, digitação do endereço no computador, o ato de assistir aos vídeos), a narração dessas ações e as ações do leitor em ler essa narrativa, digitar os endereços no seu computador e assistir aos vídeos:

As cicatrizes expostas no computador. No site. No diálogo com o desconhecido. Na mensagem que chega para contar a novidade sobre os lugares onde não. Onde nunca. Como aceitar ao reconhecer o inimigo, arrastei a seta sobre o terreno e avancei sinais compreendendo o que não entendia. Entrei na tela sem ser convidado:

<http://www.youtube.com/JJingleJangle>

Dentro do computador vocês.

<http://www.youtube.com/watch?v=PmJS2LYZdE>.

De vez em quando a câmera iluminava um.

http://www.youtube.com/watch?v=zVCa2j-fiHc_.

Falavam uma língua que eu não. (CANEPPELE, 2010, p. 53)

No total, são seis direções reproduzidas no corpo do texto, como exemplificado acima. Ao digitar o primeiro endereço, o leitor tem acesso ao canal Jingle Jangle, onde pode

assistir aos vídeos referentes às outras cinco direções: “New morning”, “Bleeding inside”, “A ponte”, “Os famosos e os duendes da morte” e “Sobre levitar”. Além desses, há outros treze vídeos disponíveis, todos postados em 2010.

Os vídeos não são propriamente narrativos, não contam uma história, não possuem um enredo, alguns possuem uma trilha sonora e são todos muito curtos, e sua duração varia entre 30 segundos a 1 minuto e alguns segundos. Infelizmente não há tempo para detalhar a análise desses vídeos como componentes do romance, mas posso mencionar que eles cumprem um papel muito importante na arquitetura narrativa, estabelecendo significados muito particulares no que diz respeito à construção do espaço e das personagens e das circunstâncias que os constroem o tempo todo.

O que se percebe, afinal, é que a tensão dentro/fora que, a princípio, poderíamos relacionar apenas com esse procedimento de inserir, *dentro* do romance, um material que exige do leitor que *saia* do romance, desdobra-se em outros níveis, fazendo-se ecoar em diferentes instâncias: da escritura do texto à leitura do texto; do personagem ao leitor. Estar na cidade e querer sair dela é uma questão para o personagem principal – e, talvez, para muitos outros habitantes da cidade que viram no suicídio a única forma de concretizar esse desejo – que, no espaço fechado do seu quarto, diante do computador ligado em rede, experimenta o mundo, olha para fora daquele espaço opressivo, ocupa um entrelugar fechado/aberto, privado/público que caracteriza o ciberuniverso. A arquitetura textual do romance acompanha o movimento, reduplicando em texto não a descrição do que o personagem vê na tela do computador, mas sim as direções, os *links* que são acessados pelo personagem na sua navegação. Ao leitor cabe decidir se se deixa encerrar nas páginas do livro, nesse espaço fechado (mas não menos desafiador) das páginas impressas ou se aposta na abertura – e por que não dizer, nas tentadoras possibilidades de dispersão – que esses *links* lhe prometem, realizando, efetivamente, o que se poderia chamar de uma leitura transmídia do romance. Tudo isso, arrisco dizer, acaba redundando em um questionamento de base a respeito dos limites cada vez mais incertos entre o que facilmente identificaríamos como literário (o romance) e o que, de chofre, identificaríamos como extra-literário (os vídeos do youtube).

4. A literatura no contexto das mídias digitais

Suspender a leitura do romance, assistir aos vídeos e voltar ao romance. Nesse percurso, diferentes estratégias se somaram na construção da ficcionalidade e ao “leitor, espectador, internauta”(CANCLINI, 2008) exigiu-se que mobilizasse diferentes modalidades

perceptivas a fim de que pudesse ter acesso à totalidade dos significados produzidos por uma obra multimídia e multimodal, objeto característico de um contexto de convergência midiática. Um contexto em que a cultura letrada perdeu o seu papel catalisador, em que as manifestações literárias – como toda a expressão de “alta cultura” – já não mais encontram um lugar a salvo das intervenções e reaproveitamentos da cultura de massa e das *remediações* das onipresentes mídias digitais, em que se tem que lidar com a “percepção distraída” de um leitor que, simultaneamente, assiste, ouve e navega, em que os protocolos de leitura estão se alterando graças ao fato de que os espaços de inscrição do literário têm se diversificado e a materialidade dos suportes tem se tornado cada vez menos transparente.

Ao esforço crítico que não pretende analisar apenas as obras-primas e que procura compreender as possibilidades e limites das obras literárias que se tem escrito nesse contexto, e de sua leitura, talvez reste a sensação desconcertante de que estamos diante de uma modificação do que se entende por “literário”. Antes, contudo, o desconcerto do que a ingenuidade de *“pensar que la literatura, como conjunto de prácticas insertas en el funcionamiento dinámico, complejo y conflictivo de las culturas contemporáneas, no se iba a ver afectada.”* (SANCHEZ-MESA, 2004, p. 18).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão. In: _____. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2010, p. 165-196.
- CANCLINI, Néstor García. **Leitores, espectadores, internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CANEPELE, Ismael. **Os famosos e os duendes da morte**. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: EdUNESP, 1998.
- CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. **Aletria**. jul.-dez. 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Acessado em novembro de 2013.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FOLLAIN, Vera. Narrativas em trânsito. **Contracampo**: revista do Programa de pós-graduação em comunicação. n. 21, agosto de 2010. p. 26-39.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2ª. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- LADDAGA, Reinaldo. Uma fronteira do texto público: literatura e meios eletrônicos. In: OLINTO, HeidrumKrieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: Puc-Rio; São Paulo: Loyola, 2002, p. 17-31.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2ª. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Aletria**. jul.-dez. 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Acessado em novembro de 2013.

____; KUCINSKAS, Jean. A estética à prova da reciclagem cultural. **Scripta**. v. 11, n. 20, 1º sem. 2007, p. 17-42.

SANCHEZ-MESA, Domingo. Los vigilantes de la metamorfosis. El reto de los estudios literarios ante las nuevas formas y medios de comunicación digital. In: _____. (Org.).

Literatura y cibercultura. Madrid: Arco/Libros, 2004, p. 11-3

METALINGUAGEM E AUTORREFERENCIALIDADE NA POÉTICA DE PAULO LEMINSKI EM *DISTRAÍDOS VENCEREMOS*

Sérgio MASSAGLI
(UFS)
massaglis@hotmail.com

RESUMO: A produção poética e crítica de Paulo Leminski (1944-1989), escrita entre as décadas de 1960 e 1980, apresenta uma inquietação e traz para o debate a relação frequentemente problematizada na contemporaneidade entre pensamento, mundo e linguagem. Como um poeta-crítico, produz uma obra marcada pela autoconsciência sobre o próprio fazer literário, deixando sempre na sua escrita traços dessa reflexividade. O poeta curitibano sabe que essa autorreflexão é uma das marcas da poesia moderna e se inclui numa linha de ascendência com poetas como Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Mello Neto e outros, a quem chama de “poetas críticos, capazes do verbo lírico, e muito capazes de falar sobre sua prática”. A proposta deste trabalho é buscar os rastros dessa escrita autorreflexiva na confrontação entre a sua prosa ensaística e a sua produção poética.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Leminski; poesia brasileira contemporânea; crítica literária.

A produção poética e crítica de Paulo Leminski, escrita entre as décadas de 1960 e 1980, apresenta uma atitude de experimentação que traz para o debate a relação frequentemente problematizada na contemporaneidade entre pensamento, mundo e linguagem. Como um poeta-crítico, produz uma obra marcada pela autoconsciência sobre o próprio fazer literário, deixando sempre na sua escrita traços dessa reflexão através do recurso à metalinguagem. É na metalinguagem que se revela o seu assunto predileto: a própria poesia, o fazer poético e a sua vocação. O poeta curitibano sabe que essa autorreflexão é uma das marcas da poesia moderna e se inclui numa linha de ascendência com poetas como Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Mello Neto e outros, a quem chama de “poetas críticos, capazes do verbo lírico, e muito capazes de falar sobre sua prática” (LEMINSKI, 1986, p. 11).

Sua qualidade como poeta-crítico fica patente quando se lê a sua prosa ensaística. Ali ele reflete abertamente e com bastante clareza e precisão sobre os fundamentos teóricos de sua prática e revela sua familiaridade com a teoria literária, bem como seu lado “filólogo”, de

profundo conhecedor da matéria prima de seu trabalho: a linguagem. Obviamente essa preocupação com o teórico e com o linguístico extravasa para a sua poesia, sob a forma da ânsia em conjugar técnica e experiência vivencial no afã de resolver o grande dilema entre a expressão e a comunicação. Daí a necessidade de buscar, nos rastros dessa escrita auto-reflexiva, e na confrontação entre a sua prosa ensaística e a sua produção poética, essa afiliação de Paulo Leminski a essa categoria de “poeta crítico”..

A poesia de Paulo Leminski constrói-se sobre uma mescla de artifícios de linguagem que incorpora elementos da alta e da baixa cultura, realizando uma síntese entre, de um lado, o rigor da construção formal, resultante de uma formação erudita e eclética que vai de Bashô aos concretistas, passando por Mallarmé, Pound, Joyce, entre outros, e de outro, a tradição das formas populares, visível na influência melódica da canção popular, dos recursos visuais da publicidade, dos provérbios, trocadilhos, gírias e palavrões do universo coloquial.

Pode-se dizer que sua arte funda-se na ideia do trabalho com a linguagem antes de tudo, mas que também abrange uma gama imensa de interesses da vida cotidiana: do político ao existencial, do humorístico ao amoroso, do circunstancial ao metafísico. Desse modo a obra de Paulo Leminski ganha um contorno bastante singular que o torna um “poeta-síntese” dos anos 1970, como afirmou Regis Bonvicino em um artigo publicado na Folha de São Paulo dois dias após a sua morte. Tendo vivido no contexto da pós-modernidade, sua identidade literária se dilui num denso amálgama de diferentes culturas obliterando as oposições binárias tão caras ao pensamento ocidental moderno:

nu como um grego
ouço um músico negro
e me desagrego

Em sua obra, tanto na lírica como na prosa, especialmente em seu romance experimental “Catatau”, Leminski procede a uma desconstrução do sujeito moderno, num movimento muito afinado com as ideias de alguns teóricos que estão na base do pensamento pós-estruturalista. A linguística estrutural, para a qual a linguagem é um sistema que funciona independentemente das pessoas de seus interlocutores, fornece um instrumental teórico importante, juntamente com outras teorias do discurso, nessa desconstrução do sujeito. A linguagem passa a ser concebida como um processo autorreferencial. Nada existe antes ou fora dela (DERRIDA, 1973). Jogo aberto de significantes, a linguagem não se refere a nenhum significado real externo. Não existe qualquer significado transcendente a ela, algo chamado verdade ou subjetividade humana. Assim, o conceito humanista de homem deu

lugar ao conceito anti-humanista de jogo intertextual: o modelo autônomo desaparece na rede de operações anônimas da linguagem. Segundo esses teóricos, o eu originário e fundador do artista funcionaria unicamente dentro dessa rede de significados já existentes.

A questão do sujeito é um dos aspectos mais curiosos das principais teorias surgidas a partir dos anos 60, tais como: a crítica de Levi-Strauss (1976) às ciências humanas – quanto mais humanas menos científicas –, o predomínio de uma lógica do significante na concepção do inconsciente de Lacan (1999), o tema da morte do autor (BARTHES 2004; FOUCAULT, 1992; BLANCHOT, 2011), a importância da escrita na desconstrução feita por Derrida ao logocentrismo – ligado, segundo ele à categoria metafísica de sujeito –, a concepção produtivista do desejo em Deleuze (1976) – em que fluxos desejantes determinam a mobilidade dos sujeitos –, a ideia do processo sem sujeito que Althusser (1973) ia buscar em Hegel para definir o processo da história.

Todas essas teorias ajudaram a desconstruir a ideia humanista e cartesiana de sujeito como um ser autônomo, dotado de uma personalidade coerente, lógica. Barthes, Foucault e Althusser interpretam o culto do sujeito criativo como sintoma da ideologia burguesa – a noção de pessoa humana é mero produto da civilização moderna no Ocidente. A afirmação da figura do autor na arte seria apenas um aspecto da culminação da ideologia do capitalismo.

Para Barthes (2004), a obra literária não deveria ser concebida como expressão de um sujeito criativo, mas como um jogo impessoal de signos linguísticos – a vida do texto pressupõe a morte do autor. O que se pode admirar em uma obra não é o gênio, mas apenas a performance, conclui Barthes, pois o autor é apenas "uma personagem moderna" (p. 66). Para Foucault (1992), os sujeitos humanos, responsáveis por seus discursos são pré-condicionados em sua capacidade perceptiva e imaginativa por códigos subjacentes, "os códigos fundamentais de uma cultura – aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, seus valores" (p. 10).

A escrita de Paulo Lemiski, produzida entre os anos 60 e 80 do século passado, revela uma atitude de constante questionamento da relação entre a teoria e a prática textual. Nesse período, em que as teorias sobre o signo e o discurso começam a dominar os estudos literários, a poética reflexiva e metalinguística de Leminski, muito presente em *Distraídos venceremos*, publicado em 1987, surge como um campo de experiências de limites pouco explorado por outros poetas.

Essa obra divide-se em três partes: "Distraídos venceremos", "Ais ou menos", e "Kawa cauim", compreendendo um total de 109 textos. As duas primeiras partes trazem 79 poemas, dos quais 38, ou seja, praticamente a metade, são metapoemas. A metalinguagem é a marca

da poesia moderna, que antes de qualquer coisa, volta-se para si própria, revelando a matéria com que trabalho o poeta, isto é a palavra na sua forma mais corpórea – signo plurissignificante. Um dos grandes traços marcantes da poética de Paulo Leminski é justamente a auto-reflexão, o pensar sobre a poesia dentro da própria poesia através da prática frequente da metalinguagem.

Como outros poetas da tradição moderna, Leminski também converteu a poesia em espaço de reflexão crítica sobre si mesma, propondo-se também a suplementar seu trabalho criativo com textos teórico/críticos sobre outros autores e outras obras que lhes são afins, bem como reflexões mais generalizadas sobre a poesia e a cultura do seu tempo e do passado.

Deste modo, além da *poesia*, que praticou na forma de uma produção de poemas versados em uma dicção singular, tendendo às formas breves, com a evidente intenção de dizer o máximo com o mínimo, chegando em muitos momentos a flertar com um silêncio “ártico”, é possível falar de uma *poética* de Paulo Leminski que extravasa para as suas teorizações como crítico, para o barroquismo de sua prosa e para a *trans-criação* de suas traduções. Leminski inclui-se na linhagem dos poetas-críticos, aqueles como Mallarmé, Valéry, Elliot, Pound, entre outros, que, tanto no intuito de orientar teoricamente o seu fazer poético quanto no de refletir sobre a tradição crítica, fundaram uma nova abordagem da história literária, sustentada na ideia de invenção e na experimentação com os materiais disponíveis ao poeta.

Sua filiação aos poetas-críticos fica patente quando se lê a sua prosa ensaística. Ali ele reflete abertamente e com bastante clareza e precisão sobre os fundamentos teóricos de sua prática e revela sua familiaridade com a teoria literária, bem como seu lado “filólogo”, de profundo conhecedor da matéria prima de seu trabalho: a linguagem. Obviamente essa preocupação com o teórico e com o linguístico extravasa para a sua poesia, sob a forma da ânsia em conjugar técnica e experiência vivencial no afã de resolver o grande dilema entre a expressão e a comunicação:

Mandei a palavra rimar,
ela não me obedeceu.
Falou em mar, em céu, em rosa,
em grego, em silêncio, em prosa.
Parecia fora de si,
a sílaba silenciosa.

Mandei a frase sonhar,

e ela se foi num labirinto.
Fazer poesia, eu sinto, apenas isso.
Dar ordens a um exército,
para conquistar um império extinto.

Como o Drummond de *Segredo* (A poesia é incomunicável./Fique torto no seu canto./Não ame), Leminski também sugere que a poesia é incomunicável, ou então que o poeta não deve ceder à demanda por referência de uma sociedade cada vez mais utilitária, a cobrar um sentido positivo de todas as coisas. Esta convicção também se mostra na sua concepção da poesia como *one-way poetry* ou *poesia-curtiu-acabou*. No paradoxo entre existir para dizer e a incomunicabilidade, Leminski opta por distanciar-se da referencialidade da palavra, com o intuito de transcender a mera comunicação cotidiana e estender os limites da linguagem até esse “império extinto”, missão da “sílaba silenciosa”. Dito de outra maneira, o poeta demonstra estar consciente de que a poesia não visa comunicação em sentido estrito, e deve necessariamente recusar qualquer utilidade prática.

Para Leminski, o elemento político e mesmo revolucionário da poesia ao contrário do que pregavam os adeptos da poesia engajada, reside na sua “inutilidade”, representando uma contestação da visão utilitarista da sociedade burguesa.

A burguesia criou um universo onde todo o gesto tem que ser útil. Há trezentos anos, pelo menos, a ditadura da utilidade é unha e carne com o lucrocentrismo de toda nossa civilização. E o princípio da utilidade corrompe todos os setores da vida, nos fazendo crer que a própria vida tem que dar lucro. Vida é dom dos deuses, para ser saboreada intensamente até que a Bomba de Nêutrons ou o vazamento da usina nuclear nos separe desse pedaço de carne pulsante, único bem de que temos certeza. (LEMINSKI, 1986, p. 58)

Segundo essa sua poética, a da poesia funcionando como um “in-utensílio”, bastante afinada com o conceito adorniano de negatividade, a poesia na modernidade tornou-se uma bastião de resistência ao processo de reificação desencadeado pela ordem capitalista, ao abandonar a primeira prescrição horaciana contida no seu célebre “docere cum delectare”, ou seja, de que a arte deve ao mesmo tempo *instruir* e *agradar*. Um fundamento da poética de Leminski é justamente o reconhecimento de que a poesia deve abdicar de qualquer função pedagógica, recusando o papel de instrumento para veiculação de princípios morais ou valores ideológicos e afirmar-se como atividade desinteressada.

Entretanto, sua poética não se detém na autocontemplanção. A despeito de considerar a arte como um *in-utensílio*, não se deixa seduzir pelo esgotamento da arte pela arte nem pelos apelos do decadentismo, mas flerta com essas possibilidades, como tema e como forma. Entre os caprichos concretistas da forma e os relaxos verborrágicos da poesia prosaica dos beatniks, Leminski se esguia:

Condenado a ser exato,
quem dera poder ser vago,
fogo fátuo sobre um lago,
ludibriando igualmente
quem voa, quem nada, quem mente,
mosquito, sapo, serpente.
(LEMINSKI, 1991, p. 19)

Como poeta e como crítico, Leminski reconhece que a verdadeira atividade literária não deve se circunscrever ao puramente livresco, sob risco de condenar-se como atividade estéril. Segundo Walter Benjamin, “a atuação literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever” (BENJAMIN, 2010, p. 9), e podemos ver na poética de Leminski essa nítida confluência entre palavra e vida, oscilando entre dizer e fazer, entre a aventura linguística e o mundo, vasto mundo. Como Benjamin, Leminski retoma a concepção de que, em se tratando de poesia, não é o conteúdo que comporta uma carga política, mas sim a forma. Sendo, portanto, o afastamento da referencialidade uma característica da função poética.

O que ficou dito acima não significa que a literatura não comunique conteúdos morais, e o próprio Leminski é muito enfático ao dizer que a “motivação moral” da literatura é “inevitável”, já que o homem é um ser político e, logo, moral (LEMINSKI, 1987, p.31). Ao recusar a função didática, Leminski está apenas recusando a instrumentalização da literatura, fundada no pressuposto de que deve haver uma vinculação umbilical entre as esferas da estética e da moral ou da ideologia, e que a poesia deve ter uma função moralizadora ou política. Quando isso ocorre, ele afirma que temos então o pior tipo de poesia, que é justamente “aquela que tenta dizer, ornada ou dramaticamente, aquilo que a prosa consegue dizer” (LEMINSKI, 1987, p. 49).

Leminski opõe aqui, frontalmente, os papéis da prosa e da poesia, embora devamos nos lembrar de que ele foi exímio na realização da prosa poética, como se pode constatar em *Catatau*. Contudo, fica claro que o argumento aqui é que, ao contrário da prosa, a poesia, principalmente a contemporânea, não oferece um significado referencial, de modo que,

recusando-se a ser apreendida facilmente, ela fecha-se contra a banalidade da referencialização. Assim, o leitor não encontra um sentido implícito na obra, antes encontra um vazio a ser preenchido através do processo que transita entre o complexo universo do leitor e o da obra. Nessa busca do poético, a poesia, por caracterizar-se sobretudo como campo de invenção e experimentação, rejeita a referencialidade característica da prosa. Não é sem razão que ele abre *Distraídos venceremos* com uma espécie de prólogo intitulado TRANSMATERIA CONTRASENSO, em que declara:

“Nas unidades de *Distraídos Venceremos* (1983-1987), resultado do impacto da poesia de *Caprichos e Relaxos* (1983) sobre a fina e grossa cútis da minha sensibilidade lírica, calmes blocs ici-bas chus d'un désastre obscur, cadeias de Markoff em direção a uma frase absoluta, arrisco crer ter atingido um horizonte longamente almejado: a abolição (não da realidade, evidentemente) da referência, através da rarefação.

Seria demais, certamente, supor que eu não precise mais da realidade.

Seria de menos, todavia, suspeitar sequer que a realidade, essa velha senhora, possa ser a verdadeira mãe destes dizeres tão calares.

*É quando a vida vase.
É quando como quase.
Ou não, quem sabe.*

Curitiba, janeiro de 1987”

Nesse introito, o poeta curitibano coloca em discussão o problema da distinção ente o real e o imaginado, entre o fatual e o fictício, ao sugerir que a realidade pode, mas não deve necessariamente estar na origem do ato criativo e nem constituir-se em matéria-prima da poesia, já que pensar a matéria da poesia implica considerar a fabulação produzida pela percepção subjetiva do poeta, reservando um lugar privilegiado para o imaginário.

A propósito, recorro a Francastel, quando diz que o “jogo combinatório sobre o qual assenta a percepção da imagem supõe a existência de três níveis: o da realidade sensível, que cria os *stimuli*, o da percepção e o do imaginário” (1983, p.40). Portanto, como diz Leminski, seria de menos supor que a realidade seja a mãe do que vai na sua escrita. Isso significaria limitar-se ao nível primário da percepção em que as coisas ontologicamente são tomadas como se fossem o que são, isto é, idênticas a si mesmas. Essa é uma visão ingênua, porém perigosa, que tende a naturalizar o real. Isso pode ser válido para a linguagem prosaica dos textos que não podem prescindir da referência, como o jornalístico, por exemplo. Quando

esse princípio é aplicado à risca na literatura, temos a literatura naturalista, que corporifica aquela concepção da literatura como mero e fiel espelho da realidade. Segundo Leminski,

A doutrina do reflexo em arte tem como fundamento gnoseológico uma doutrina do conhecimento como reflexo, na teoria do conhecimento. Ambas são um insulto ao trabalho, este singular modo humano de estar no mundo, mudando-o, alterando-o, adaptando-o, humanizando-o, manipulando-o, inventando-o, criando, inovando, fundando a nova realidade humana da cultura e do signo. (LEMINSKI, 1987, p. 67)

Isso se deve porque, para além desse raso nível dos *stimuli*, há o nível da percepção que é mentalizada através da redução fenomenológica das dimensões sensíveis da realidade física, onde as coisas já não são mais o que são, uma vez que se tornam representações de fenômenos visados pela consciência do indivíduo segundo sua intencionalidade.

Ademais, há aquele terceiro nível de que fala Francastel: o *imaginário*, que seria o lugar privilegiado da imagem, espaço vivo da imaginação onde é possível explorar um universo problemático no qual as coisas se desnaturalizam, ou seja, não se limitam a ser o que são mas se abrem às virtualidades do devir, do vir-a-ser algo além do que aparentam no espelho de uma pretensa neutralidade. Em outras palavras, ganham a opacidade das imagens, demandando um esforço representacional que suplanta a capacidade de expressão da linguagem referencial, sendo somente possível através da comunicação intersubjetiva linguagem poética. Somente a linguagem poética, escreve Leminski, desautomatizada e inovadora é capaz de engajar “ativamente, a consciência do leitor, no processo de descoberta/criação de sentidos e significados, abrindo-se para sua inteligência, recebendo-a como parceira e colaboradora” (1987, p. 72)

É nesse processo de transmutação dessa velha senhora chamada Realidade que a literatura deixa de ser tomada como reflexo ou simples transcrição da realidade, isto é, como algo que existe somente em função da realidade e nunca como um *ato de realidade*, isto é, ato pleno, que realmente faz coisas ao dizer, que interfere, e não apenas reproduz ou informa o já existente, autônomo em relação ao mundo da palavra. Ato capaz de atuar num presente performativo, negar qualquer natureza imediata e pretender chegar a outro lugar, um lugar ficcional, dada a sua natureza artefactual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTHUSSER, L., **Resposta a John Lewis, a questão do humanismo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 2010. v. 2.
- BLANCHOT, M. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992
- FRANCASTEL, P. **Imagem, visão e comunicação**. Tradução Fernando Caetano. Lisboa: Ed. 70, 1983.
- LACAN, J. **O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- LEMINSKI, P. **Anseios crípticos**. Curitiba: Editora Barba Ruiva, 1986.
- _____. **Distraídos Venceremos**. 1. ed. 6. reimp. São Paulo: Brasiliense. 1995.
- _____. **La vie em close**. 1 ed. 6. reimp. São Paulo: Brasiliense. 1991.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

COMUNICAÇÕES

**SOBRE O FLOREBAT OLIM STUDIUM SUSCITADO PELO POEMA
“NÓS OS VENCIDOS DO CATOLICISMO”, DE RUY BELO**

Adriano Tarra Betassa Tovani Cardeal
G-FCLAr/UNESP, CNPq
cardealis.unesp@gmail.com

Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes (FCLAr/UNESP)

RESUMO: Ruy de Moura Ribeiro Belo (1933-1978), célebre autor pós-pessoano da literatura portuguesa contemporânea, compôs expressivo número de poemas líricos, numa temática voltada ao Cristianismo. Todavia, apesar de, a (e em) princípio, essa asserção propiciar supor-se que a tessitura poético-argumental desse autor quer-se exceler a um mundo espiritual, é o oposto que se observa, maiormente no poema “Nós os vencidos do catolicismo” – no qual se nota a senda descensional a que caminha o eu-lírico dele, porque há a percepção duma poesia que mostra um sujeito lírico que nega o cristianismo católico, numa *recusatio christiana*, que mostre fadiga ante uma mundividência acéfala em seus propósitos de aperfeiçoamento da humanidade. Demais, dá-se uma recrudescência da secular predileção por atributos humanos em detrimento dos divinos, mercê do que seria possível pensar-se num “neo-humanismo contemporâneo”, no qual a religiosidade não mais teria espaço ou influência nas discussões sobre (des)rumos antrópicos. Sendo “Nós os vencidos do catolicismo” uma síntese exemplar da *recusatio christiana* do sujeito lírico de Ruy Belo, crê-se que esse sentimento de recusa nasça da tópica medieval do *Florebat olim stadium*, pois, por o mundo estar “desconcertado”, acredita-se que, logo, Deus não mais se importe com ele, tampouco com o homem.

PALAVRAS-CHAVE: *Florebat olim studium*; Ruy Belo; poesia cristã contemporânea.

O tópico do “mundo às avessas” assume diferentes modalidades, cada qual determinada por específicas circunstâncias históricas, morais e literárias; em geral, o que está na base desse tópico é expressão de um descontentamento: ou daquele que, desprezado pela mulher amada, ou que é vítima do “amor falso”, acredita que tudo pode acontecer; ou descontentamento com coisas do mundo contemporâneo (antagonismo em que se colocam gerações velhas contra gerações que rebentam). Nesse sentido, o tópico tem um aspecto execratório pelo que expressa a condenação da realidade presente. E há, nesse caso, a associação de um tópico a outro, pois o antagonismo entre velhas e novas gerações já constitui tópico independente. Nesta altura, a matéria nos permite seguintes considerações, à guisa de esclarecimento: uma coisa é figura clássica do *adynaton*; outra, oposição entre velhas e moças gerações (*Florebat olim...*, denominação extraída do verso inicial de um poema dos *Carmina Burana*); outra ainda, expressão do “mundo às avessas”. A jurisdição de cada uma das imagens não apresenta fronteiras definidas, de vez que uma pode intervir frequentemente na outra: o “mundo às avessas” pode exprimir-se por seriação de *impossibilita*; pode aparecer associado ao tópico do *Florebat olim* (SPINA, 2009, p. 193-194).

Em 1803, no sul da Baviera, Alemanha, Benediktbeuern, um antigo monastério beneditino, foi secularizado e teve as suas propriedades privatizadas. Deu-se, então, a descoberta, em suas edificações, de um

manuscrito medieval, contendo poemas e canções em latim e em alto alemão médio, que foram atribuídos a poetas que viveram entre o século XI e o século XIII. Em 1806, o manuscrito foi transferido para a Biblioteca Estatal da Baviera, Munique (Bibliotheca Monacensis), código clm 4660/4660a, onde permanece até os dias atuais. Em 1840, Johann Andreas Schmeller (1785-1852), um erudito alemão – grande conhecedor dos dialetos bávaros –, empreendeu a difícil tarefa de recompilar e estabelecer o texto definitivo do manuscrito e, em 1847, publicou-o na íntegra, o qual batizou de *Carmina Burana*; a partir da publicação de Schmeller, manuscrito original passou a ser conhecido como *Codex Buranus*. Contudo, pesquisas recentes indicam que a origem do manuscrito não é Benediktbeuern, mas sim a Abadia de Seckau, em Styria, na atual Áustria. É possível que o manuscrito tenha sido levado para Benediktbeuern em 1782, quando da secularização de Seckau. Também é recente a datação do manuscrito e sua análise grafológica: sabe-se, hoje, que três copistas trabalharam na confecção do manuscrito, datado como, mais ou menos, do ano 1230 (FRANCO, 2009, p. 7).

Nos meios acadêmico-literários, costuma-se entender que o primeiro verso de um poema é um de seus mais importantes, e que, não poucas vezes, é associável ao último, que é verificável, *exempli gratia*, no soneto “Verdade, Amor, Razão, Merecimento”, verso o qual, além de nomear esse poema de Luís de Camões, introduz naquele o tema. Mas, mais que essa linha em si, nele importa determo-nos na palavra que o inicia (“Verdade”), e, nesse caso, tal substantivo, visto como “abstrato” por gramáticos, cumpre alternância morfossemântica, pois é também substantivo próprio, porquanto a primeira letra daquele vocábulo é uma versal, característica que se dá porque as normas gramaticais ensinam que o correto é se iniciar uma frase com grafema maiúsculo. Todavia, a diversa possibilidade de leitura que disso provém toca a realidade cristológica, já que, para cristãos, é normal escrever-se a palavra “verdade”, visando-se à concepção sinonímica com o nome “Deus”, pelo uso da letra inicial maiúscula, porquanto, no Cristianismo, disposições gráficas transcendem âmbitos linguísticos, e, assim procedendo, um cristão pretende dizer que “Deus é a verdade suprema e absoluta”. Então, no último verso desse mesmo soneto camoniano, lê-se que “Mas o melhor de tudo é crer em Cristo”, de modo que, claramente, a palavra final (“Cristo”), posta numa “C” versal, dialoga, em sinonímia, com aquele primeiro termo, “Verdade”, parecendo quiásmica que retoma, num intertexto, este trecho: “Disse-lhe Jesus: Eu sou o caminho, a verdade e a vida. Ninguém vem ao Pai, senão por mim” (BÍBLIA, N.T., João, cap. 14, vers. 6), trecho em que, conquanto os substantivos “caminho”, “verdade” e “vida” não hajam sido grafados (na tradução) com letras capitais maiúsculas, demonstram, por *contaminatio* literária, sentidos unicamente alusivos a Cristo, razão por que os preditos nomes poder-se-iam grafar em versais.

O excuro do parágrafo anterior quer servir de preâmbulo para os comentários ao poema “Nós os vencidos do catolicismo”, de Ruy Belo, no qual, à quase inteira semelhança

do que acontece no soneto camoniano, de que tecemos considerações, dá-se importante afirmação que permeia a leitura desse beliano escrito – caracterizável como seu *leitmotiv* –, o do “sentimento de derrotismo”, em que se dão sínteses do *éthos* (“caráter”) do eu-poético de Belo que, ao menos nesse poema, mostra-se faltoso da crença outrora sentida no Cristianismo católico. Passemos, pois, à leitura do “Nós os vencidos do catolicismo”:

- Nós os vencidos do catolicismo
que não sabemos já donde a luz mana
haurimos o perdido misticismo
nos acordes dos carmina burana
- 5 Nós que perdemos na luta da fé
 não é que no mais fundo não creiamos
 mas não lutamos já firmes e a pé
 nem nada impomos do que duvidamos
- 10 Já nenhum garizim nos chega agora
 depois de ouvir como a samaritana
 que em espírito e verdade é que se adora
 Deixem-me ouvir os carmina burana
- 15 Nesta vida é que nós acreditamos
 e no homem que dizem que criaste
 se temos o que temos o jogamos
 “Meu deus meu deus porque me abandonaste?”
 (BELO, 2009, p. 509).

Todavia, poucos elementos há, nesse poema, que nos deem a constância pertinente às intenções ou aos pensamentos de seu(s) interlocutor(es), pois há, nele, trechos nos quais ora se assevera que “não é que no mais fundo não creiamos”, ora que “nesta vida é que nós acreditamos”, ofertando-se, pois, uma estranha dubiedade que, provavelmente, origina-se nos âmagos anímico e mental daquele eu-lírico, o qual, no mais das vezes, utiliza o pronome reto “nós”, ali caracterizado numa espécie de “plural majestático”, legível e inteligível pelo prisma de uma recorrente significação gramatical, pois que se lhe aplica o sentido de “pronome reto que marca a primeira pessoa discursiva plural”.

Deus, conquanto implicitamente, aparece em “Nós os vencidos do catolicismo”, e isso se dá no verso “e no homem que dizem que criaste”, havendo, ali, um “tu” elíptico, sujeito desinencial identificável com o Criador, pela utilização do verbo “criar”, conjugado na segunda pessoa do singular do pretérito perfeito indicativo – algo estranho, já que esse modo verbal, como preferem os normativistas, refere-se a uma importante característica para a compreensão de um verbo, qual seja, “produzir ideia de certeza”, que seja partícipe da ação informada por aquela classe gramatical. Entretanto, ao mesmo tempo em que o poeta elegeu tal traço, admitimos que, não obstante, esse uso anula-se pela expressão “dizem que”, a qual,

vária vez, em falas do quotidiano brasílico, significa, numa paráfrase, que “costuma-se dizer algo sobre determinado assunto”, porém, o eu-lírico não parece estar convicto desse anexim proclamado pelo senso comum, disso vindo, de novo, o viés dubitativo pelo qual se é levado à interpretação desse poema.

Também, há idiossincrasias gráficas interessantes nesse texto poético, a ponto de questionar-se quanto aos porquês de ter Ruy Belo assim disposto as suas palavras poemáticas, embora se suponha que não o tenha feito gratuitamente; fê-lo com precisas intenções, as quais se hão perseguido nestes estudos, o que possibilita hipotetizar-se, incipientemente, que deve haver nessa atitude forte indício de que tal expressão estilística, posta nesse poema, pretenda-nos carregar consigo ao limiar no qual repousam as (des)motivações responsáveis pela forma literária adotada por Belo nessa sua composição, a qual, num eufônico calemburgo, tece um “elogio à elegia”, conquanto não se dirija a quaisquer cantos elegíacos, senão àqueles que se relacionem a padecimentos da cristandade, assim como às frequentes frustrações, decepções e melancolias sentidas – quer pelo poeta, quer por seu *alter ego* literário – antes, durante e após se haverem derramado, num papel avulso, plangências decerto provocadas por sofrimentos vindos de mal-estares sociais (de modo geral) e religiosos (de maneira particular), graças ao que se ergueu tal divagação, na qual não se sustêm mínimas certezas, e, portanto, fazem-se difíceis quaisquer análises herméticas que nos aprazam atribuir aos escritos de Ruy Belo, mormente por afirmações como esta, feita pelo próprio autor sobre as escolhas lexicais postas nalguns dos seus textos:

Fundamentalmente, as modificações a que nesta edição procedi relativamente à primeira [...] cifram-se na supressão de maiúsculas e na redução da pontuação àquele mínimo que ao mesmo tempo permitia o máximo de ambiguidade e de possibilidades de leitura para o receptor, o que, se não significa uma concessão para com a poesia concreta, talvez, ao fim e ao cabo, implique uma integração não só no conjunto da minha poesia como na verdadeira poesia de vanguarda portuguesa, actualmente representada pelos textos escrupulosamente coligidos por Casimiro de Brito e por Gastão Cruz, e onde, afinal, há muitas moradas, tal como no reino dos céus. Mesmo a grafia do lexema “deus”, com minúscula, decerto mais consentânea com minha actual posição ideológica, mais não significa, digamos, que [...] o desejo de que palavra alguma levante a cabeça no meio da frase, por mais carregada de sagrado que a história no-la tenha feito chegar (BELO, 2009, p. 18-19).

Embora, neste ponto, pretenda-se apropriar dum conceito mais comum às literaturas de procedência greco-latina, recorre-se a esse expediente porque se nota, no âmago do *corpus belianum* associado à temática cristã, que a ideia conhecida qual *recusatio* (“recusa” ou “recusação”) insta em aparecer, em farta parte da lírica religiosa beliana, de forma a propiciar interpretações variegadas, mercê do que se vejam intenções ora acusatórias, ora dubitativas, em que, em uma última instância, estar-se-ia perante um sujeito poético alquebrado nas suas

crenças e (ou) esperanças nalgum tempo pretérito nutridas; destarte, ao ousar contrapor a sua mundividência à de Deus, tal *vox poetica* frustra-se, do que vêm movimentos descensionais, quer mediatos, quer imediatos, os quais mostram que a *recusatio christiana*, partícipe daquele *corpus belianum*, é não só ideológica, mas também literal e, pois, denotativamente expressa, o que se pode corroborar por este excerto do poema “Enganos e desencontros”, constante no livro **Despeço-me da terra da alegria**, da autoria de Ruy Belo:

[...] Eu faço uso da carne e roupa branca
à minha mágoa impus um fundo freio
como de tudo o que se vende no mercado
pois é de deus a terra e quanto encerra
Quando eu despertar hei-de aflorar o vinho
não darei importância a quanto não
135 me preparar para a definitiva posição
Há muito desertei da minha fé
são meus amigos pecadores e publicanos
recuso aquele que sonda corações e rins
não me suja comer com as mãos por lavar [...]
(BELO, 2009, p. 848-849)

Portanto, o verso que sumaria a *recusatio christiana* desse eu-lírico beliano é “recuso aquele que sonda corações e rins”, linha poemática que simboliza a independência do homem (*lato sensu*) perante seu Criador. Ora, essa interpretação é provinda doutro passo que existe no mesmo poema (versos antes), no qual se lê que “[...] Em mim canta por vezes abelardo / e é a mim que heloísa tenta / por vezes agradar e não a deus [...] / Deus sonda os rins e o que neles se esconde [...]” (Ibidem, p. 848), citação da qual é lícito asserir que, factualmente, a recusa às ordenanças divinais – bem como a tudo quanto a ela se refere – é imperiosa e deliberada, pois, de encontro ao que muitas pessoas suporiam, não parece caber, no íntimo da *persona poetica* beliana, impensada rebeldia que se originasse antes de sentimentos do que de elucubrações demoradamente empreendidas. Não é essa a impressão que esse sujeito poético transmite a seus leitores ou (e) ouvintes, mas, ao contrário, a de ser alguém provido de razões subidas, o que, certamente, nasceu de sofrimentos amealhados no decurso de uma trôpega existência, a qual, nem sequer, logrou o direito de sentir-se, conquanto incipientemente, assemelhada a uma vida. E, nesse aspecto, essa é a fulcral lamúria que há no poema “Eu vinha para a vida e dão-me dias”, em que o mesmo eu-poemático expressa queixumes acerca da efemeridade dos dias, que, além de portadores de sofrimentos múltiplos, permitem haja uma silente indagação na proporção em que se avança no quotidiano, algo relacionável à tentativa de entender-se o porquê de a humanidade vir a existir, embora a existência costume ser a mais sucinta possível.

É preciso, ainda, definir com mais minudência o que é a supra-anunciada *recusatio*, a qual, consoante considerações as quais passaremos a transcrever, mostra-se como mecanismo literário dos mais eficientes, quer em escrituras poéticas de Grécia e Roma antigas, quer em tessituras da literatura contemporânea em língua portuguesa, de que participam os belianos poemas. Então, diz-se que “[...] *recusatio* trata-se do anúncio programático do que se irá, com simplicidade, escrever, mas que, amiúde, não se cumpre”¹ (SALOR, 2006, p. 188). Demais, a

[...] *recusatio* é a manifestação programática à qual recorriam, com frequência, os poetas clássicos; tal manifestação não é senão consequência do princípio clássico do *decorum*, o princípio do “conveniente”; de acordo com esse princípio, todo poeta, no comenos de compor, haveria de escolher o tema e o gênero que conviesse a suas qualidades e a sua natureza; haveria de escolher uma matéria proporcional a suas qualidades. [...] A *recusatio* nada mais é do que reconhecimento expresso, por parte do poeta ou do escritor, de suas limitações no instante de tomar a pluma; o poeta, ou o escritor, admitem, desde o princípio de sua obra, que a musa o dotou, tão somente, para aquilo que o dotou, a fim de que não escreva, efetivamente, sobre isso, além de que expresse que a natureza não o formou para escrever, embora o faça. A primeira [situação] é de uma autêntica *recusatio* clássica: o poeta elegíaco reconhece que a musa não lhe conferiu destreza de escrever poesia épica e, pois, não escreve poesia épica, mas sim, poesia elegíaca. Foi o que fez, por exemplo, Propércio. O segundo [caso] é, porém, uma manifestação da humildade; o escritor assume, a princípio, que não é hábil a escrever, apesar de fazê-lo. Isso está mais próximo da humildade cristã que da estética clássica. E o segundo sentido que têm as manifestações de *recusatio* na historiografia latina (Ibidem, p. 189).²

Nesses termos, nota-se que a *recusatio*, da qual se serve Ruy Belo em seus poemas cristãos, não é mero anúncio literário de tema a cujo respeito pretenda-se discorrer, mas sim, mais apropriadamente, é recurso graças ao qual o sujeito lírico beliano externa as frustrações e – por que não? – desesperos que sente no mais recôndito dos seus estados anímicos. Assim, ao haver suplantado um uso tradicional da *recusatio*, alçando-a a um excelso patamar, o autor, em muitas de suas páginas poéticas devotadas à temática cristã, usou bastante tinta a fim de recorrer a outra característica da literatura clássica, a dita *aemulatio* (“emulação”), consistente em superar o modelo imitado, de sorte que disso resultasse êmulo mais atraente do que o seu emulado. Fê-lo Ruy Belo ao não ter necessitado verbalizar as suas intenções poéticas – por meio de seu sujeito lírico – acerca do que pretendia fazer. Dessarte, da recusação de um ponto de vista, fia-se na compreensão da aceitação de outro. Em outras palavras, ao ter-se levantado

¹ Tradução nossa feita a partir do original em língua espanhola.

² Idem à nota de rodapé anterior.

contra “aquele que sonda corações e rins”, ficou patente que o temário dos poemas que se erigiriam por-se-ia em associação com ideias opositivas à cristandade e a seu Deus.

No que respeita a essa emulação literária – o que é, *mutatis mutandis*, uma espécie de influência –, Ruy Belo declarou, num importante texto crítico (BELO, 2002, p. 284-285), que

[...] a influência é um local de confronto. Para experimentar as suas forças, um poeta enxerta na sua obra um segmento alheio, oriundo de qualquer domínio cultural *maxime* da poesia nacional ou estrangeira. [...] A influência é ato de homenagem, porque só se é influenciado por um poeta que se admira. [...] Se se pode dizer que a poesia de determinado país avança, é porque os novos poetas convivem e medem forças com vozes extintas. A essa luz, não só a crítica é uma leitura vivificadora de determinada obra; também o é a poesia. Entre várias figuras de retórica passíveis de virem ser isoladas em qualquer texto criador, a alusão é veículo ideal da influência. [...] David Mourão-Ferreira, nas suas inolvidáveis aulas na Faculdade de Letras, definia-a como “referência num determinado texto a algo que só fora desse texto adquire completo significado”. Pode, como se sabe, ser direta ou indireta; e reveste três tipos fundamentais: pessoal, textual e cultural. A primeira, em que diretamente se nomeia ou dão elementos suficientes para identificação de alguém, não interessa muito no nosso caso. Os outros dois representam veículo ideal da influência. Numa altura em que a grande poesia consente no seu seio como condição de existência e sobrevivência referências a fatos de ordem histórica, literária, científica, artística, ou citações de frases ou afirmações alheias de uma maneira tão natural e frequente que não se sente obrigada a indicar a origem, o processo de levantamento das influências pelo leitor ou crítico, além de exigir um grande amor pela obra lida ou criticada, requer uma grande cultura.

Em suma, a depauperação da sublimidade na lírica cristã beliana apoia-se nos termos anunciados por Segismundo Spina, num seu artigo, em que se aborda a temática correlativa ao outrora denominado *Florebat olim*, expressão proveniente do verso inicial do poema LXIX do cancionero conhecido, desde o século XIX, qual *Carmina Burana*, “[...] manuscrito medieval contendo poemas e canções em latim e alto alemão médio e que foram atribuídos a poetas que viveram entre o século XI e o XIII” (FRANCO, 2009, p. 7). E, na página quadragésima desse códice, conservam-se, hodiernamente, os versos que ora selecionamos e transcrevemos:

Florebat olim studium,
nunc vertitur in tedium;
iam scire diu vigit,
sed ludere prevaluit.

Iam pueris astutia
contingit ante tempora,
qui per malevolentiam
excludunt sapientiam.

Sed retroactis seculis
vix licuit discipulis
tandem nonagenarium
quiescere post studium.

At nunc decennes pueri
decusso iugo liberi
se nunc magistros iactitant,
ceci cecos precipitant [...]
(SCHMELLER, 1883, p. 40).

Outrora, florescia o estudo,
agora, converte-se [ele] em tédio;
por muito tempo, vigeu o saber,
mas [,ora,] prevalece o brincar.

Já dos meninos a astúcia,
[de] temporã, pulula,
e os tais, com malevolência,
menospreçam a sapiência.

Todavia, em priscos séculos,
mal se concedia aos discípulos,
conquanto nonagenários,
descansar após o estudo.

E, agora, meninos de dez anos,
livres do jugo que apartaram,
jactanciam-se qual mestres
cegos que a cegos precipitam [...]³.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sendo o poema “Nós os vencidos do catolicismo” uma síntese exemplar da *recusatio christiana* do eu-lírico de Ruy Belo (nesse e noutros poemas religiosos seus), é-se possível concluir que tal sentimento de recusa provém da tópica do *Florebat olim*, oriunda do Medievo e amplificada na hodiernidade, porque o mundo está integralmente às avessas (ou, segundo preferiria Camões, “desconcertado”); acredita-se que, pois, Deus não mais se preocupe com ele, tampouco com quem nele habite. Destarte, se o mundo está “esquecido” ou “abandonado” por Deus, por que ainda se precisaria recorrer ao Criador (ou a seu Filho) como Redentor da humanidade? Essa é uma pergunta que, embora nem sempre verbalizada, é facilmente audível da *vox poetica* concebida por Ruy Belo. É ela uma inquirição desesperada e desesperadora, no melhor estilo kierkegaardiano, porquanto se nota que olhar para o homem já não é o bastante.

A outrora difundida – mais fortemente, entre os séculos XIII e XVI ocidentais – doutrina do chamado *contemptus mundi* (“desprezo do mundo”) parece não mais ter significância alguma para o eu-lírico beliano, de vez que se prefere o mundo a Deus porquanto a “cidade dos homens” apresenta-se mais atraente (porque tangível e contemplável) que a “Cidade de Deus”, explanada por Aurélio Agostinho (354-430) em sua homônima obra. Ademais, isso

³ Tradução nossa feita a partir do original em língua latina.

mostra que, nesses poemas religiosos, o ideal neoplatônico também é, ainda que tacitamente, negado: já não há por que pôr em relevo uma doutrina psicagógica. Tampouco há, assim, razão para acreditar-se que as almas humanas tenham, com efeito, um “Mundo das Ideias” ou um “Reino dos Céus” aonde devam regressar *post mortem*. Não obstante, quiçá a *recusatio christiana* justifique-se por insuficiência da religião cristã ao explicar esta contemporaneidade mais do que pela total descrença no Cristianismo pelo eu-lírico de Ruy Belo.

Logo, com essa recusa, talvez se prefira pôr, no lugar das coisas divinas, as humanas, na tentativa de rea(s)cender o embate renascentista entre ideais teocêntrico e antropocêntrico. Em suma, essa “recusa do Cristianismo” é tão densa em Ruy Belo que se chega a supor, núltima análise, uma descrença no “[...] Eis que faço novas todas as coisas” (BÍBLIA, N.T., Apocalipse, cap. 21, vers. 5), porque tudo o que se tem visto, até esta hodiernidade, é “[...] que nada há de novo debaixo do sol” (BÍBLIA, A.T., Eclesiastes, cap. 1, vers. 9). O que resta é um perturbado apego ao *carpe diem* horaciano, no sentido de que, enquanto a morte física não se impuser “[...] contra um bicho da terra tão pequeno” (CAMÕES, 2009, p. 98), dir-se-á – humílisma e lamentavelmente – que “[...] nesta vida é que nós acreditamos / e no homem que dizem que criaste” (BELO, 2009, p. 509).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELO, Ruy. Explicação que o autor houve por indispensável antepor a esta segunda edição. In: _____. **Todos os poemas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 15-22.

_____. As influências em posia. Da sinceridade em poesia. In: _____. **Na senda da poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 284-286, 320-324.

_____. Nós os vencidos do catolicismo. In: _____. **Todos os poemas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 509.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**: contendo o Antigo e o Novo Testamento. Tradução de João Ferreira Annes de Almeida. São Paulo: Geográfica, 2008. 1837p.

CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. Emanuel Paulo Ramos (Org.). Porto: Porto, 2009, 642p.

FRANCO, João José de Melo. Apresentação. In: _____. **Carmina burana** – Canções de Beuern: poemas latinos medievais (séculos XI, XII e XIII). Tradução, apresentação e notas de João José de Melo Franco. Rio de Janeiro: Íbis Libris, 2009, p. 7-29.

SALOR, Eustaquio Sánchez. La forma historiográfica. **Historiografía latino-cristiana**: principios, contenido, forma. Roma: “L’erma” di Bretschneider, 2006, p. 180-218.

SCHMELLER, Johann Andreas (Org.). *Florebat olim studium*. In: **Carmina burana**: lieder und gedichte einer handschrift des XIII jahrhunderts aus Benedictbeuern. Breslau: Wilhelm Koebner, 1883, p. 40.

SPINA, Segismundo. *Florebat olim...* (ou “o mundo às avessas”). In: _____. **Do formalismo estético trovadoresco**. São Paulo: Ateliê, 2009, p. 191-205.

O OFÍCIO DA ESCRITA: UMA SONDAGEM DO FAZER LITERÁRIO POR MEIO DE CARTAS DE CAIO FERNANDO ABREU

André Luiz Alselmi (Centro Universitário Barão de Mauá / Centro Universitário UniSEB)

D-PG-FCLAr/UNESP

andre_alselmi@yahoo.com.br

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

RESUMO: As correspondências de personalidades literárias têm despertado grande interesse da crítica em compreender os fundamentos dessa forma de expressão e de sua relação com a criação literária. Inegavelmente, é preciso reconhecer que as cartas de grandes escritores frequentemente transcendem o mero relato cotidiano, revelando uma carga poética e informacional digna de ser analisada com vistas a compreender o processo de criação literária. Nesses casos, a correspondência de grandes escritores é relevante não apenas pelo seu valor autobiográfico, histórico ou cultural, mas também por ser uma forma de expressão autônoma e múltipla capaz de acolher a reflexão sobre a literatura e o processo de criação. Partindo do pressuposto de que a experiência pessoal e a experiência literária, nas epístolas de Caio Fernando Abreu, apresentam-se concomitantemente, este trabalho extrai das cartas do autor uma poética a partir das reflexões metalinguísticas sobre a natureza da criação literária e do ofício do escritor, traçando uma visão do escritor gaúcho sobre a função da literatura, a imagem do escritor e o processo de escrita. Com isso, pretende-se demonstrar que as cartas constituem um rico material para a compreensão do universo literário do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Caio Fernando Abreu; cartas; criação literária.

1. INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, os gêneros íntimos (as confissões, as memórias, a autobiografia, o diário e a carta) vêm despertando a atenção dos leitores e da crítica literária. Tal fato é intensificado pela atual tendência ao culto da individualidade e ao prazer de acompanhar a vida cotidiana alheia, que hoje toma uma parte significativa da mídia e da realidade. Diante disso, as correspondências de personalidades literárias – por muito tempo negligenciadas pelos estudos literários e pelos leitores – ganham destaque e ocupam um espaço sem precedentes. Assim, as cartas têm suas publicações multiplicadas, o que tem despertado grande interesse da crítica em compreender os fundamentos dessa forma de expressão e de sua relação com a criação literária.

Embora a escrita de cartas tenha sido frequente em autores como Machado de Assis, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Pedro Nava e Clarice Lispector – entre outros –, escritores significativos das décadas de 70 e 80 também encontraram nas epístolas um instrumento de expressão, algumas “vezes com a função de laboratório para a literatura,

outras simplesmente para informar ou manter laços de amizade ou profissionais” (PIOVESAN, 2010, p. 1-2). Dentre eles, pode-se destacar Caio Fernando Abreu.

O interesse pelo estudo das correspondências de Caio Fernando Abreu se deu a partir da publicação de **Cartas**, obra organizada por Italo Moriconi em 2002. A coletânea reúne a produção mais significativa do escritor no gênero. A multiplicidade dos destinatários (familiares, amigos, escritores, jornalistas, atores, entre outros) propicia o emprego de tons que vão do informal ao lírico, revelando as diversas facetas do autor. Essa diversidade encontra na carta, devido à maleabilidade e flexibilidade do gênero, uma das formas de expressão mais eficientes.

Partindo do pressuposto de que a experiência pessoal e a experiência literária, nas epístolas de Caio Fernando Abreu, apresentam-se concomitantemente, este trabalho pretende extrair das cartas do autor uma poética a partir das reflexões metalinguísticas sobre a natureza da criação literária e do ofício do escritor. Assim, por meio da correspondência do autor, buscar-se-á traçar uma visão deste sobre a função da literatura, a imagem do escritor e o processo de escrita. Com isso, pretende-se demonstrar que as cartas constituem também um rico material para a compreensão do universo literário do autor.

No primeiro capítulo de seu livro **Poesia-experiência** (1976), Mário Faustino discute as principais questões que envolvem o fazer literário: “Para que poesia?”; “O poeta e seu mundo”; “Que é poesia?”. A partir de uma análise que transcendem as barreiras nacionais, o poeta brasileiro demonstra como esses tópicos são trabalhados em grandes nomes da literatura, como Edgar Allan Poe, Théophile Gautier, Walt Whitman, Charles Baudelaire, Emily Dickinson, dentre outros. Embora as reflexões de Faustino refiram-se sobretudo à poesia, suas ideias podem ser facilmente aplicadas à literatura, em sua concepção mais ampla. A fim de demonstrar a consonância entre o pensamento do escritor gaúcho e as grandes linhas da poesia universal, esta pesquisa revelará os pontos de contato entre as reflexões literárias presentes nas cartas de Caio Fernando Abreu e as correntes da alta literatura mundial apontadas por Faustino. Com esse mesmo intuito, serão apresentados alguns pontos de contato entre as ideias do escritor gaúcho e as reflexões tecidas por Theodor Adorno em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”.

2. PELAS ENTRELINHAS DE CAIO FERNANDO ABREU: O OFÍCIO DA ESCRITA

Muito se tem discutido sobre a função da literatura e diversas têm sido as funcionalidades atribuídas ao texto literário. Distanciando-se de uma postura autotélica, Caio

Fernando Abreu, assim como Mário Faustino, também acredita que, dentre as suas várias funções, a literatura constitui um meio “de comover os homens; [...] meio de ensiná-los.” (FAUSTINO, 1976, p.28). Isso pode ser notado, por exemplo, em carta a Thereza Falcão (15/05/1980)⁴, em que o autor escreve sobre *As frangas*, obra infanto-juvenil, em que o autor aconselha a inserção de “Umas mensagenzinhas ecológicas, ideológicas, para fazer a cabeça das crianças – por que não? Desde que sem didatismo idiota, claro.” (ABREU, 2002, p.170).

A partir dessa recomendação do autor, percebe-se que, para ele, a ideologia da obra não deve estar presente de maneira explícita, constituindo um “didatismo idiota”. Assim como Adorno, o escritor gaúcho acredita que os “Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas.” (ADORNO, 2003, p.67). O fundo ideológico deve, portanto, constituir o pano de fundo da obra, pois não se pode esquecer que literatura é, mais do que arte das ideias, arte das palavras. Portanto, trata-se, segundo Faustino, de uma conjugação de ética (pensamento) e estética (linguagem), relação que compõe “uma base mesma de toda filosofia da arte” (FAUSTINO, 1976, p. 57).

Mário Faustino reconhece como lícita essa postura do escritor que põe sua literatura a serviço de sua verdade política ou social e reconhece que “Em todas as épocas [...] estiveram os artistas, uns mais outros menos, a serviço de ideologias, serviço ora mais determinado, ora menos consciente.” (FAUSTINO, 1976, p. 36). E parece claro que Caio Fernando Abreu tinha plena consciência disso. Em carta a Luiz Fernando Emediato (06/10/1976), o escritor confessa: “Eu não sei se um dia as coisas realmente mudam, mas procuro, em tudo que escrevo (que é meu jeito de agir sobre o mundo), colaborar de alguma maneira para que essa mudança venha.” (ABREU, 2002, p. 481). Esse trecho alinha-se ao pensamento de Faustino, para o qual “poesia não é apenas música e imagem: é também pensamento. Tal pensamento é resultado de uma reflexão sobre o universo [...]” (FAUSTINO, 1976, p. 50). Portanto, fica claro que a literatura, por encerrar um pensamento, uma reflexão, constitui um instrumento de aprendizado.

Além de ensinamento, para Caio Fernando Abreu a literatura também se apresenta como uma forma de experimentação e de conhecimento do mundo e, consequentemente, constitui uma maneira de autoconhecimento e de organização do próprio ser. Em outras palavras, por meio da literatura, como destaca Mário Faustino, “[...] o poeta fala também a si

⁴ As indicações entre parênteses referem-se às datas das cartas citadas.

próprio, organizando-se através de sua poesia.” (FAUSTINO, 1976, p. 31). Em carta a Sérgio Keuchgerian (27/01/1987), Caio afirma:

E penso tantas outras coisas, mas o real não se modifica. E o real, parece meio grosso dito assim, mas no fundo é isso mesmo – o real é: R. Não quer trepar comigo de jeito nenhum. Como dói. Mas tenho anotado histórias, anotado sem parar. Está vindo algo por aí, se avolumando. Talvez seja o único jeito, não? Minhas ficções não me rejeitam. Talvez seja sina, essa de escrever, e então ter as respostas da vida real na vida recriada, nunca na própria vida real – como as pessoas que não criam costumam ter. E deve estar certo assim, deve haver uma ordem e um sentido nisso. (ABREU, 2002, p. 149-150)

O fragmento demonstra que a ficcionalidade apresenta-se para o autor como uma forma de experimentação da realidade e, conseqüentemente, de aprendizado. Mário Faustino reconhece que, de fato, o poeta é um homem que, mais do que observar o universo, tem a necessidade de experimentá-lo, obrigando-o a reagir às palavras com que o ataca, lamenta ou celebra. Isso demonstra que os homens “[...] historicamente, têm aproveitado tanto do conhecimento poético, quanto de qualquer outro método de conhecer.” (FAUSTINO, 1976, p. 32).

Essa fusão entre vida e literatura, fazendo com que esta se torne uma forma de experiência – aliás, tão legítima quanto a experiência vivida – pode ser ainda percebida em carta enviada a Jacqueline Cantore (18/04/1985), em que o escritor comenta a escrita do romance Onde andaré Dulce Veiga?: “Dulce teria agora por volta de 50/55 anos. Procurei os maxilares de Dulce toda a tarde na cidade. Mas o problema é: em que *direção* Dulce terá se transformado?” (ABREU, 2002, p.130). Pode-se notar que, imerso no processo de escrita, a literatura confunde-se com a própria vida do autor.

Então, pode-se afirmar que ao escritor uma vida não basta. Como já observava Rimbaud, “*À chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues*” (1980, p. 101). Como também já demonstrou explicitamente Fernando Pessoa, com a criação de seus heterônimos, para o poeta, a literatura e a ficcionalidade apresentam-se como extensões da experiência real imediata e, no caso de Caio, além da possibilidade de novas formas de experimentação, a escrita apresenta-se como uma alternativa face à realidade asfixiante. É o que reconhece o escritor em carta a João Silvério Trevisan (20/11/1977): “Ô, João, ando meio fatigado de procuras inúteis e sedes afetivas insaciáveis, e a minha saída (uma saída gostosa) tem sido essa: a literatura.” (ABREU, 2002, p.496). Ou, ainda, em *post scriptum* em carta enviada a José Márcio Penido (21/06/1979): “PS2 – Seja como for, torno a descobrir que a literatura, essa deusa-cadela, é a coisa que mais tenho amado na vida.” (ABREU, 2002, p. 515).

Em carta a Jacqueline Cantore (01/11/1983), ao comentar o suicídio de Ana Cristina César, com quem teve muita proximidade, o escritor escreve: “Com que direito, Deus, com que direito ela fez isso? Logo ela, que tinha uma arma para sobreviver – a literatura –, coisa que pouca gente tem?” (ABREU, 2002, p.73). Mais uma vez, ao condenar a postura de Ana C., o escritor deixa explícita a saída encontrada por ele: o refúgio na ficcionalidade. De acordo com Mário Faustino, nesse sentido a poesia – e por extensão a literatura – ocupa papel central na vida de um escritor “E é por isso que a vida de um poeta perde completamente seu sentido quando, porventura, se vê ele definitivamente impedido de fazer poesia.” (FAUSTINO, 1976, p.31).

Além dessas funções, a literatura de Caio também pode ter um papel de representação. Faustino ressalta que “a poesia é como toda arte: um documento vivo, expressivo, do estado de espírito de um certo povo, em dada região, numa época determinada.” (1976, p. 33). De fato, a crítica reconhece que a literatura caiofernandiana constitui – ao lado de produções de autores como Ana Cristina César e Hilda Hilst – um dos melhores retratos da geração pós-64.

Obviamente, muitos indivíduos poderiam ser considerados típicos representantes de sua geração. Entretanto, assim como nem todo pintor é capaz de captar, por meio das diferentes tintas, pinceladas e nuances o *Zeitgeist* de um povo, nem todo homem é capaz de, por meio da linguagem, oferecer um retrato tão verdadeiro de sua geração. Cabe ao bom escritor ser o artesão da palavra. Mas, afinal, quem é o poeta?

Mário Faustino enxerga o poeta como um

“homem dotado de certa capacidade de percepção e expressão, *ambas verbais* (assim como tanto a percepção como a expressão específicas de um músico são mais uma questão de sons) que o tornam especialmente apto para harmonizar – intrinsecamente e um em relação ao outro – os dois universos: um tangível – natureza e sociedade – e outro intangível: o das palavras em todos os seus aspectos de som, idéia e imagem. O poeta seria, portanto, aquele homem que, capaz de receber os fenômenos naturais e sociais de modo especialmente sintéticos, e também capaz de exprimir em palavras organicamente relacionadas, essa visão totalizadora de um mundo e de uma época.” (FAUSTINO, 1976, p. 43-44)

Portanto, fica evidente que o poeta possui uma dupla habilidade: de percepção (tangível) e de expressão (intangível). Além disso, possui também a capacidade de promover a fusão entre estes dois elementos: imagem e palavra. Do mesmo modo, em carta endereçada a José Márcio Penido (22/12/1979), o escritor gaúcho reconhece, que o escritor apresenta-se como um ser com habilidades especiais, diferenciado dos demais homens:

Eu conheci razoavelmente bem Clarice Lispector. Ela era infelicíssima, Zézim. A primeira vez que conversamos eu chorei depois a noite inteira, porque ela inteirinha me doía, porque parecia se doer também, de tanta compreensão sagrada de tudo. Te falo nela porque Clarice, pra mim, é o que mais conheço de GRANDIOSO, literariamente falando. E morreu sozinha, sacaneada, desamada, incompreendida, com fama de "meio doida". Porque se entregou completamente ao seu trabalho de criar. Mergulhou na sua própria trip e foi inventando caminhos, na maior solidão. Como Joyce. Como Kafka, louco e só lá em Praga. Como Van Gogh. Como Artaud. Ou Rimbaud. (ABREU, 2002, p. 518)

No trecho, a expressão “compreensão sagrada de tudo” parece remeter à capacidade singular, que nos aponta Faustino, “de perceber imediatamente, em conjunto, em conflitos, que se completam, o todo e suas partes, a um tempo dependente e independentemente.” (FAUSTINO, 1976, p. 49). Na mesma carta, Caio revela ao amigo: “Quando terminei Morangos mofados, escrevi embaixo, sem querer, “criação é coisa sagrada”. É mais ou menos o que diz o Chico no fim daquela matéria. É misterioso, sagrado, maravilhoso.” (ABREU, 2002, p. 522).

Em algumas de suas cartas, Caio deixa clara a sua ideia de que o escritor é um ser escolhido. É o que pode ser notado, por exemplo, em carta enviada a Charles Kiefer (14/04/1983):

Sabe que tenho MEDO de escrever? Evito sempre que posso. Dá uma exaustão, depois. Uma exaustão agradável, mas a cabeça fica excitada demais, é qualquer coisa muito próxima da loucura. Mas nos últimos tempos não tenho conseguido evitar. Vai saindo. É meio assustador. (ABREU, 2002, p.42)

Portanto, pode-se perceber que o pensamento de Caio Fernando Abreu alinha-se ao de Adorno, para quem “[...] somente a pouquíssimos homens [...] foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente.” (ADORNO, 2003, p.75). O poeta apresenta-se, nesse sentido, como alguém tomado por uma espécie de imposição que – no caso de Caio – oscila entre vocação e karma, pois “Mesmo que não se esteja escrevendo realmente, a gente está sempre escrevendo por dentro.” (ABREU, 2002, p.42). O próprio escritor reconhece esse fato em carta endereçada a Maria Lídia Magliani (16/06/1992):

Enfim, estou intoxicado de mediocridade literária. E – oba! – tenho pretextos ótimos para *não* escrever meus próprios textos. Tenho fugido lindo da labuta. Vou jogando frases, recortes, pedaços dentro de uma pasta. Branca, naturalmente. E há um stadenervos crescente, aquela sensação de não estar cumprindo o karma como devia. (ABREU, 2002, p.234)

Para Caio, o karma reside sobretudo no fato de o escritor ser geralmente alguém incompreendido, o que o conduz constantemente ao isolamento. Além de observar isso na

vida de Clarice Lispector, o próprio escritor vivencia esse *apartheid* e o revela em carta aos pais (12/08/1987):

Estou me transformando aos poucos num ser humano meio viciado em solidão. E que só sabe escrever. Não sei mais falar, abraçar, dar beijos, dizer coisas aparentemente simples, como “eu gosto de você”. Gosto de mim. Acho que é o destino dos escritores. E tenho pensado que, mais do que qualquer outra coisa, sou um escritor. Uma pessoa que *escreve* sobre a vida – como quem olha de uma janela – mas não consegue vivê-la. Amo vocês como quem escreve para uma ficção: sem conseguir dizer nem mostrar isso. O que sobra é o áspero do gesto, a secura da palavra. Por trás disso, há muito amor. Amor louco – todas as pessoas são loucas, inclusive nós; [...] Mas amor de verdade. Perdoem o silêncio, o sono, a rispidez, a solidão. Está ficando tarde, e eu tenho medo de ter desaprendido o jeito. É muito difícil ficar adulto. (ABREU, 2002, p.153)

A carta revela o dilema do escritor: tomado por uma capacidade de percepção e de expressão singulares, acaba por se divergir da massa. Portanto, a literatura, ao mesmo tempo em que se apresenta a ele como um refúgio, também impõe-se, paradoxalmente, como um karma, visto que só por meio dela consegue viver de maneira plena e intensa.

É preciso considerar, entretanto, que a vocação do poeta não o livra da obrigação de preparar-se para exercer seu ofício. Faustino acredita que “[...] a partir do momento em que um homem decide que tem, potencialmente, aquela capacidade de perceber e de expressar a que nos referimos, será seu dever alimentar, aperfeiçoar e exercer, ao máximo, essa dupla aptidão.” (FAUSTINO, 1976, p.44). Caio parece ter tido consciência dessa obrigação do escritor, pois, em carta a José Márcio Penido (22/12/1979), observa:

E ler, ler é alimento de quem escreve. Várias vezes você me disse que não conseguia mais ler. Que não gostava mais de ler. Se não gostar de ler, como vai gostar de escrever? Ou escreva então para destruir o texto, mas alimente-se. Fartamente. (ABREU, 2002, p. 519)

Pode-se perceber que, para o escritor, a leitura apresenta-se como fonte de conhecimento, de preparação (sensorial e intelectual) e de formação do próprio artista. As cartas de Caio também revelam seus gostos como leitor e suas maiores influências: “Lispector, Virgínia Woolf, Proust, Drummond, Pessoa, por aí” (ABREU, 2002, p. 485).

Outro aspecto relevante a ser abordado é a responsabilidade social do escritor. Segundo Faustino, “o poeta critica o universo e a sociedade e, por isso mesmo, que os ama, procura agir sobre eles, experimentando-os para melhorá-los. (1976, p. 45). Portanto, cabe ao escritor perturbar o leitor, retirando-o de sua zona de conforto. É justamente essa a posição de Caio Fernando Abreu, evidente em carta endereçada a Hilda Hilst (27/03/1973):

Achei uma epígrafe ótima, duma letra de Gilberto Gil para uma música chamada *Zoológico*, assim: “Eu sou o menino que abriu a porta das feras / no dia quem que

todas as famílias visitavam o zôo”. Não é uma glória? E o livro é exatamente isso: a violência e a loucura soltas para grilar os bem-pensantes. No momento, acredito muito no grilo como arte, não sei se você entende. (ABREU, 2002, p. 437-438)

Além de deixar clara a postura do escritor em relação à responsabilidade ética e moral do escritor, o fragmento citado reforça a ideia de literatura como instrumento de transformação social, assunto já discutido neste trabalho.

Por fim, em relação ao escritor, cabe dizer que ele é um ser que, partindo das experiências pessoais, é capaz de transcendê-las, atingindo o coletivo, de maneira que este se reconheça em seus escritos. Em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, Adorno considera que “[...] em cada poema lírico devem ser encontrados, no médium do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade.” (2003, p. 72). Entretanto, para o teórico, essa relação entre o subjetivo e o coletivo deve estar cristalizada de maneira implícita no texto. Cabe à linguagem fazer essa mediação entre o particular e o coletivo e, ao poeta, utilizar a linguagem de modo a construir implicitamente essa relação. Caio parece reconhecer esse papel universal da literatura, ao escrever para José Márcio Penido (02/11/1990), comentando sobre o romance Onde andaré Dulce Veiga?:

Mas vamos lá, tudo por Dulce Veiga. Divulgue ele(a), sinto que é como se fosse meu primeiro livro, no sentido de que me desembarcei do umbigo e cheguei mais perto da ficção, do Brasil, do humano alheio, não apenas meu. (ABREU, 2002, p.193)

Pelo fragmento, percebe-se como o escritor é dotado de uma visão totalizadora da realidade. Por meio da linguagem, paradoxalmente a subjetividade transforma-se em objetividade e é capaz de tocar o coração do universal.

Por fim, feitas as considerações sobre a função da literatura e a imagem do poeta, cabe demonstrar como as cartas de Caio revelam a concepção do processo de escrita do autor. A disputa entre inspiração e trabalho artístico também remonta à antiguidade e já teve as mais diferentes teses. Hoje, é comum reconhecer-se que o texto literário é fruto de uma conjugação de ambos os elementos. Essa também parece ser a postura do escritor gaúcho. Ao reconhecermos que o poeta é dotado de uma capacidade de percepção e de expressão, estamos legitimando, respectivamente, o papel da inspiração e do trabalho artístico na criação literária.

A respeito da inspiração, por meio de suas cartas, Caio revela que esta aparece como lampejos, momentos instantâneos em que frases lhe vêm à cabeça. É o que revela em carta a Luciano Alabarse (24/08/1984): “Têm me vindo frases na cabeça. Vou anotando. Ontem, uma, tão insistente, assim: “Fiquei ali parado, procurando alguma coisa que não estava nem

esteve ou estaria jamais ali”. (ABREU, 2002, p. 95). Muitas vezes, tais ideias lhe aparecem involuntariamente, chocando o próprio escritor: “Mas tenho medo de sentar para escrever minhas próprias coisas, Luciano – há demônios às vezes incontroláveis que vêm à tona.” (ABREU, 2002, p.111).

Em carta a José Márcio Penido (22/12/1979), ao discorrer sobre o processo de escrita, Caio aconselha seu amigo: que não procure o seu texto:

ele vem até você, quando você e ele estiverem prontos. Cada um tem seus processos, você precisa entender os seus. De repente, isso que parece ser uma dificuldade enorme pode estar sendo simplesmente o processo de gestação do sub ou do inconsciente. (ABREU, 2002, p.519)

Isso revela a importância que Caio dá à inspiração. Na mesma correspondência, ao comentar sobre a obra *Morangos mofados*, revela:

O fim se meteu no texto e não admitiu que eu interferisse. Tão estranho. Às vezes penso que, quando escrevo, sou apenas um canal transmissor, digamos assim, entre duas coisas totalmente alheias a mim, não sei se você entende. Um canal transmissor com um certo poder, ou capacidade, seletivo, sei lá. Hoje pela manhã não fui à praia e dei o conto por concluído, já acho que na quarta versão. Mas vou deixá-lo dormir pelo menos um mês, aí releio — porque sempre posso estar enganado, e os meus olhos de agora serem incapazes de verem certas coisas. (ABREU, 2002, p.520)

No fragmento acima, ao colocar-se como um “canal transmissor”, o escritor explicita que a criação literária depende primeiramente da inspiração. Em seguida, ao revelar que irá deixar o texto “dormir pelo menos um mês”, revela que o processo de criação também é fruto de um esforço consciente, de um trabalho de lapidação da escrita. Esse esforço, alias, é reconhecido em carta a Luciano Alabarse (02/08/1990): “Então fica assim: Onde andaré Dulce Veiga? foi o livro que mais me doeu. Veja só: em nenhum momento ele fluiu. Foi escrito gota-a-gota, palavra por palavra.” (ABREU, 2002, p.186). O processo de escrita é ainda metaforizado em duas cartas a José Márcio Penido. No fragmento a seguir (02/11/1990), mais uma vez, Caio comenta o trabalho de composição de *Onde andaré Dulce Veiga?*:

Foram umas duas mil páginas para tirar pouco mais de 200. Cada vez mais literatura para mim é aquele tipo de escultura em pedra bruta. Dentro da pedra há uma forma, que você precisa localizar e tirar a golpes de formão. No braço, no muque. Quando cheguei à frase final – que já existia desde que escrevi a primeira – tive uma crise de choro de quase uma hora. Meio exaustão, meio orgasmo, meio não sei o quê. Só repetia, na terceira pessoa, Caio F. Caio F. Você conseguiu. (ABREU, 2002, p. 190)

Por fim, ainda em suas reflexões sobre o processo de criação, em outra carta a Penido (22/12/1979), Caio comenta as dificuldades de escrita do amigo:

Pra mim, e isso pode ser muito pessoal, escrever é enfiar um dedo na garganta. Depois, claro, você peneira essa gosma, amolda-a, transforma. Pode sair até uma flor. Mas o momento decisivo é o dedo na garganta. E eu acho — e posso estar enganado — que é isso que você não tá conseguindo fazer. Como é que é? Vai ficar com essa náusea seca a vida toda? E não fique esperando que alguém faça isso por você. Ocê sabe, na hora do porre brabo, não há nenhum dedo alheio disposto a entrar na garganta da gente. (ABREU, 2002, p. 590)

Por meio de uma linguagem metaforizada, carregada de voltagem poética, Caio revela sua visão sobre a concepção literária: pedra bruta ou gosma, não há produção sem o árduo trabalho do escritor. Aqui, chegamos a uma das questões centrais do texto literário: o uso da linguagem.

Embora parte da produção de Caio seja intelectualmente acessível ao público – sobretudo as crônicas publicadas no jornal **O Estado de São Paulo** –, parte da produção do escritor é de difícil compreensão para um público pouco familiarizado com a linguagem literária. É o caso, por exemplo, de **Triângulo das águas**, considerada uma das obras mais herméticas do autor. Esse hermetismo da linguagem – marcada por ausência de pontuações, neologismos e rupturas sintáticas –, além de representar a própria fragmentação do indivíduo, apresenta-se também como uma forma de resistência. Isso pode ser percebido em carta enviada a Lucienne Samôr (27/11/1995), em que o escritor aconselha: “[...] NÃO FACILITE SEU TEXTO, não escreva pensando em vender porque aí não vai prestar. (ABREU, 2002, p.340).

Segundo Adorno, em uma sociedade dominada pela mercadoria e pela massificação,

[...] o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante na vida. (ADORNO, 2003, p.69)

Não só a linguagem, mas a própria literatura constitui esse espaço de resistência, conforme demonstra Caio em carta ao seu amigo José Márcio Penido (22/12/1979):

Você quer escrever. Certo, mas você *quer* escrever? Ou todo mundo te cobra e você acha que tem que escrever? Sei que não é simplório assim, e tem mil coisas outras envolvidas nisso. Mas de repente você pode estar confuso porque fica todo mundo te cobrando, como é que é, e a sua obra? Cadê o romance, quedê a novela, quedê a peça teatral? DANEM-SE, demônios. Zézim, você só tem que escrever se isso vier de dentro pra fora, caso contrário não vai prestar, eu tenho certeza, você poderá enganar a alguns, mas não enganaria a si e, portanto, não preencheria esse oco. Não tem demônio nenhum se interpondo entre você e a máquina. O que tem é uma questão de honestidade básica. Essa perguntinha: você quer mesmo escrever? Isolando as cobranças, você continua querendo? Então vai, remexe fundo, como diz um poeta gaúcho, Gabriel de Britto Velho, "apaga o cigarro no peito / diz pra ti o que não gostas de ouvir / diz tudo". Isso é escrever. Tira sangue com as unhas. E não

importa a forma, não importa a "função social", nem nada, não importa que, a princípio, seja apenas uma espécie de auto-exorcismo. Mas tem que sangrar a-bundan-te-men-te. (ABREU, 2002, p. 517-518)

O fragmento evidencia que, para o autor, a literatura genuína não deve se render às demandas mercadológicas. Ao afirmar que a “função social” não importa, o escritor deixa claro que a criação literária não deve se subordinar às expectativas sociais. Entretanto, esse tipo de atitude, obviamente, acarreta consequências nem sempre positivas:

Você não está com medo dessa entrega? Porque dói, dói, dói. É de uma solidão assustadora. A única recompensa é aquilo que Laing diz que é a única coisa que pode nos salvar da loucura, do suicídio, da auto-anulação: um sentimento de glória interior. Essa expressão é fundamental na minha vida. É esse tipo de criador que você quer ser? Então entregue-se e pague o preço do pato. Que, freqüentemente, é muito caro. Ou você quer fazer uma coisa bem-feitinha pra ser lançada com salgadinhos e uísque suspeito numa tarde amena na Cultura, com todo mundo conhecido fazendo a maior festa? Eu acho que não. Eu conheci / conheço muita gente assim. E não dou um tostão por eles todos. A você eu amo. Raramente me engano. (ABREU, 2002, p. 518)

A não submissão do escritor às vontades editoriais tem suas vantagens – a salvação “da loucura, do suicídio, da auto-anulação” –, mas também tem seu preço, que também é assumido pelo escritor, banido das relações sociais: “De repente eu me vi adulto e de mãos vazias, sem sequer um eletrodoméstico para satisfazer essas pessoas que nos exigem realizações o tempo todo.” (ABREU, 2002, p. 420).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise das missivas, primeiramente demonstramos como o autor esboça algumas funções para a literatura, enxergando nela: uma forma de ensinamento; uma maneira de experimentar o mundo, compreendendo-se e organizando-se por meio de seus escritos; uma alternativa face à realidade limitante, refugiando-se na ficcionalidade; uma forma de registrar a sociedade.

Em seguida, traçamos, por meio das cartas, a imagem do escritor para Caio: um homem dotado de capacidade de percepção e expressão verbais; um ser “escolhido, marcado por uma espécie de imposição que oscila entre vocação e karma; um homem com responsabilidade ética e moral; alguém que possui uma visão totalizadora da realidade, capaz de expressar o coletivo por meio do particular.

Por fim, demonstramos como as epístolas revelam a concepção do escritor sobre a criação literária: um constante equilíbrio entre inspiração e trabalho artístico. Comentamos,

ainda, como literatura e a linguagem literária apresentam-se como forma de resistência ao mundo das mercadorias.

A partir das considerações tecidas neste artigo, pode-se concluir que, para Caio Fernando Abreu, mais do que um mero relato de experiências pessoais, as cartas constituem um espaço de reflexão sobre a literatura. As correspondências do autor revelam um escritor consciente das questões que a crítica levantava a respeito da poesia e, além disso, demonstram o quanto seu pensamento encontra-se em consonância com as ideias de grandes autores do século XX sobre a criação artística. Portanto, para além de seu valor histórico, deve-se reconhecer às cartas de Caio Fernando Abreu o seu valor enquanto suporte para discussão e reflexão sobre o fazer literário, revelando o pensamento artístico do escritor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Organização Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003. p.65-89.

CALLEGARI, Jeanne. **Caio Fernando Abreu**: o inventário de um escritor irremediável. São Paulo: Seoman, 2008.

FAUSTINO, Mário. **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

MORICONI, Italo (Org). **Cartas**: Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

PIOVESAN, Greyce Kelly. **As mulheres de Letras no universo epistolar de Pedro Nava**. In: *Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Descolamentos*. 2010. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277936346_ARQUIVO_trabalhoFAZENDOGENERO.pdf. Acesso em 10/08/13.

RIMBAUD; LATRÉAMONT; CORBIÈRE; CROS. **Oeuvres poétiques complètes**. Paris: Édition Robert Laffont, 1980.

**A POESIA, MEIO PARA DENUNCIAR QUESTÕES SOCIAIS OU
PARA CONTAR A HISTÓRIA DE UM PAÍS. EVITA PERÓN,
A OUTRA FORMA DE SABER A HISTÓRIA**

Alejandro González Urrego
D-PG-FCLAr/UNESP, PAEDEX
alejo407@yahoo.es

Profa. Dra. Maria Dolores Aybar Ramirez (FCLAr/UNESP)

RESUMO: Esta comunicação propõe uma abordagem Histórica sobre a reconstrução dos fatos ocorridos com Eva Duarte de Perón, durante o ano de 1952, começando com sua vida política e terminando uns meses após a sua morte. Esses eventos são relatados no poema “Eva” da poetisa Argentina María Elena Walsh, que aparece na obra **Canciones contra el mal de ojo** editado no ano de 1976. A estratégia narrativa usada no poema é misturar recursos estilísticos de duas disciplinas, por um lado, o poema está baseado em fatos históricos, mas por outro, está contando a história baseada na sua posição pessoal. Numa primeira leitura, não sabemos se ela está relatando sua vivência social ou se está escrevendo o que poderíamos chamar de “poema histórico”. No poema, María Elena Walsh reflete em parte, uma rebeldia, um desencanto e uma oposição ao que estava acontecendo em sua terra natal, Argentina. Às vezes, a poetisa se afasta das palavras suaves para tratar o tema de Evita de uma maneira violenta e forte, em outras, o poema parece ser uma denúncia do que estava passando em seu país, enquanto ela estava na Europa, cantando canções folclóricas da região andina Argentina. **PALAVRAS-CHAVE:** Poema, Evita, história e denúncia.

Muito se tem discutido sobre as diferentes versões da história de Eva Duarte Perón “Evita” usando elementos da História oficial e também os diferentes gêneros literários. Os elementos encontrados nos diferentes textos apresentam diferentes versões dos fatos vividos por ela. Deste modo, até mesmo a classificação dos gêneros, bem como suas delimitações, é algo complexo, pois, o que ocorre é uma intensa fragmentação nas marcas caracterizadoras de cada um, colocando diversos pontos de vista entre um e outro texto.

Porém, esta comunicação visa em analisar o poema “Eva”, que María Elena Walsh dedicou a Eva Perón e que aparece no volume **Canciones contra el mal de ojo** escrito no ano de 1976. A poetisa tenta reconstruir alguns fatos vividos por Eva Perón e denunciar o que está acontecendo em seu país natal Argentina, ela apresenta uma versão dos fatos usando estratégias próprias do gênero lírico.

Segundo Martelo (2007), há atualmente na poesia, uma linha de escrita que se caracteriza por tematizar o mundo contemporâneo sob um olhar intensamente marcado pela perda. A esse olhar, tudo evidencia uma condição de pobreza, de falta ou de falha, com a qual a linguagem entra em sintonia ao usar de grande parcimônia na evidenciação de sinais de

poeticidade, assim se produzindo um efeito de transparência discursiva. Este tipo de poesia recorre de forma bastante moderada a metáfora e a imagem que, quando estão presentes, muitas vezes se inscrevem no domínio mais amplo e distinto da alegoria.

Segundo Novais (1966), para fazer uma análise de uma poesia sugere o seguinte roteiro para fazer a análise:

- A. Esclarecimento lógico do texto: Após a leitura devem ser esclarecidas todas as palavras que ofereçam dúvidas no seu verdadeiro sentido.
- B. Leitura lógica: fazer a leitura lógica do poema.
- C. Numeração das linhas: numerar os versos de cinco em cinco para facilitar a citação na análise.
- D. Análise interpretativo-estilística (Assunto tema; movimento; determinação da estrutura poética e análise da linguagem poética). Devemos levar a análise do mais evidente ao mais oculto na poesia, isto é, começamos com sua realidade perceptível (estrutura do texto) para chegarmos a sua realidade subjacente (sua significação essencial):
 1. Assunto: descrição geral de cada estrofe.
 2. Idéia Central (tema).
 4. Estrutura interna (movimentos) procurar estabelecer a divisão correspondente e assinalar o significado de cada um em relação ao tema. Aqui neste poema o tema é desenvolvido num só movimento, pois, é fácil observar que vários elementos que entram na composição do quadro configurado pelo poema têm um só significado: visam à composição do cenário criado pelas visões da História política de Evita.
 5. Análise de linguagem poética: verificamos como o poeta nos transmitiu o seu tema, de que recursos técnicos expressivos ele se valeu, sensações e impressões que a poesia nos desperta.

Desta maneira, na estrofe número um:

Calle Florida, túnel de flores podridas.
Y el pobrerío se quedó sin madre
llorando entre faroles sin crepones.
Llorando en cueros, para siempre, sólo⁵.

Neste primeiro verso o poeta nos coloca diante daquilo que faz História argentina, o tema de Evita, provocando uma mistura entre a nostalgia e a necessidade de denunciar o que

⁵ Todas as traduções do poema “Eva” apresentadas neste trabalho são de minha autoria: Rua Florida, túnel flores podres / E os pobres ficaram sem mãe / chorando entre lâmpadas sem crepes. / Chorando nu, para sempre, sozinhos.

estava acontecendo; através das visões ela lembra a realidade histórica de um fato histórico. A poetisa apresenta o dia do funeral de Evita, que segundo os historiadores foram espalhadas, milhares de flores na Rua Florida, além disso, apresenta de forma lírica que Evita foi considerada a mãe dos pobres e após a sua morte, a Salvadora dos Pobres. Eles ficaram tristes e sozinhos já que ela foi a voz que os representavam no governo.

A cor negra invade o quadro da primeira estrofe, a cor da morte, nostalgia e tristeza dos pobres frente a morte de Eva Perón, um ambiente de chuva e luto.

Ou que constrói outro círculo virtuoso para explicar o pensamento humano é a língua que cria a realidade. Quando lhe perguntam o que cria a língua, ele responde: a poesia. Se lhe perguntassem então o que cria a poesia, ele provavelmente responderia: a poesia é a instância criadora; logo, não pode ser criada. Seu argumento pode ser percebido ora como teológico, ora como poético, tornando-se menos um argumento do que uma especulação. Mas é isso o que faço aqui: especulações sobre especulações, colocando escadas na frente de espelhos. (FLUSSER, 2010, p. 93).

Na estrofe número dois:

Sombríos machos de corbata negra
sufrían rencorosos por decreto
y el órgano por Radio del Estado
hizo durar a Dios un mes o dos⁶.

Segundo os historiadores, nas exéquias de Evita, os pobres assistiram ao funeral com ternos pretos, camisa branca e gravata preta. No mesmo momento, a oligarquia decretou não fazer nenhuma homenagem ao Partido Peronista ou alusão a Evita ou Juan Domingo Perón, criador do Partido.

Será condenado à pena de seis meses a três anos todo aquele que deixar em local visível, imagens ou efígies do deposto ditador e sua consorte, usar palavras como *peronismo* ou *terceira posição* siglas como *PP* (Partido Peronista) ou *PV* (Perón Volta), ou propalar a marcha da ditadura proscrita. (MARTÍNEZ, 1997, p. 142).

Na segunda estrofe, as sensações, que atingem o poema e através das imagens, transfiguram a nostalgia, raiva dos pobres pela perda de sua amada, além, da proibição que a oposição do partido estabeleceu para tentar apagar as lembranças de Evita e do Partido Peronistas no povo argentino.

⁶ Sombrios homens de gravata preta / rancorosos sofriam por decreto / e o órgão pela Rádio do Estado / fez durar Deus um mês ou dois.

Na estrofe número três:

Buenos Aires de niebla y de silencio.
El Barrio Norte tras las celosías
encargaba a París rayos de sol.
La cola interminable para verla
y los que maldecían por si acaso
no vayan esos cabecitas negras
a bienaventurar a una cualquiera⁷.

A poetisa mostra o clima existente no dia do funeral de Evita, anelando raios de verão e esperança, além de mostrar a interminável cola para ver o cadáver dela que estava em câmara ardente no prédio da Confederação Nacional do Trabalho (CNT), mas por outro lado, mostra como as oligarquias falavam mal e a consideravam uma qualquer.

Na estrofe número quatro:

Flores podridas para Cleopatra.
Y los grasitas con el corazón rajado,
rajado en serio. Huérfanos. Silencio.
Calles de invierno donde nadie pregon
El Líder, Democracia, La Razón.
Y Antonio Tormo calla "amémonos"⁸.

Aqui, a poetisa quer mostrar como essas flores que estavam espalhadas pela rua no dia das exéquias ficaram podres e compara a força de Evita com a força de Cleópatra, coloca a palavra “Grasitas” que é o sinônimo usado por Evita para referir-se aos pobres e trabalhadores da argentina, continua mostrando como os seguidores de Evita estavam tristes pela sua morte, termina a estrófe colocando os nomes dos jornais da época que não podiam informar nada concernente a morte, projetos e vida da defunta.

Na estrofe número cinco:

Un vendaval de luto obligatorio.
Escarapelas con coágulos negros.
El siglo nunca vio muerte más muerte.
Pobrecitos rubíes, esmeraldas,
visones ofrendados por el pueblo,
sandalias de oro, sedas virreinales,
vacías, arrumbadas en la noche.

⁷ Buenos Aires de neve e silêncio / O bairro Norte após os ciúmes / Encargaba a Paris raios de sol / A interminável cola para vê-la / E os que falavam mal por se acaso / Não deixe essas cabeças pretas / a bem aventurar a uma qualquer.

⁸ Flores podres para Cleópatra. / E os grasitas com o coração despedaçado, / despedaçado em sério. Órfãos. Silencio. / Ruas de Inverno onde ninguém prega / O Líder, Democracia, A Razão. / E Antonio Tormo Calla “amemonos”

Y el odio entre paréntesis, rumiando
venganza en sótanos y con picana⁹.

Mostra como os seguidores de Evita mostram um luto contínuo pela sua morte, com imagens de cor preta e segundo os historiadores foi uma época de muitas mortes, tanto de pessoas pobres, como pertencentes às oligarquias. A imagem de Evita morta começou aparecer em todos os lados, até no céu, ela era vista como uma rainha, com sandálias de ouro e sedas custosas, assim como também mostra o ódio pulsante que expressavam as oligarquias.

Na estrofe número seis:

Y el amor y el dolor que eran de veras
gimiendo en el cordón de la vereda.
Lágrimas enjuagadas con harapos,
Madrecita de los Desamparados.
Silencio, que hasta el tango se murió.
Orden de arriba y lagrimas de abajo.
En plena juventud. No somos nada.
No somos nada más que un gran castigo¹⁰.

Aqui a poetisa está mostrando uma mistura entre o amor dos pobres e o ódio das oligarquias, sentimento expressado em todas as partes do país, mostra as lágrimas que foram derramadas por todos os pobres e desamparados, tristeza tão grande que o fato da morte de Evita silenciou até o tango, e, para as oligarquias mostraram somente uma serie de decretos e ordens. Enquanto os desamparados mostraram tristeza e dor, sentindo a morte de Evita como um castigo divino.

Na estrofe número sete:

Se pintó la República de negro
mientras te maquillaban y enlodaban.
En los altares populares, santa.
Hiena de hielo para los gorilas
pero eso sí, solísima en la muerte.
Y el pueblo que lloraba para siempre
sin prever tu atroz peregrinaje¹¹.

⁹ Um vendaval de luto obrigatório. / Rosetas com coágulos negros. / O século nunca viu morte mais morte. / Pobríssimos rubis, esmeraldas, / Visões oferendadas pelo povo, / sandálias de ouro, sedas coloniais, / vazio, deixam de lado durante a noite./ E o ódio, entre parênteses, ruminando / vingança meditando em porões e com aguilhão.

¹⁰ E o amor e a dor que foram reais / gemendo no meio do distrito / Lágrimas lavados com trapos, / Mãe dos Desamparados. / Silêncio, que até mesmo o tango morreu. / ordem de arriba e lágrimas abaixo. / Em sua juventude. Nós não somos nada. / Nós não somos nada mais do que um grande castigo.

¹¹ A República pintou-se de preto / Enquanto te maquiavam e enlodaram. / Nos altares populares, santa. / Hiena de gelo para os gorilas, / mas isso sim, muito sozinha na morte. / E o povo que chorava para sempre, / sem a previsão de seu atroz peregrinar.

Nesta estrofe a poetisa expressa como toda a nação ficou em luto e expressavam esse luto, com vestidos pretos por respeito a Evita. O doutor Pedro Ara embalsamou o corpo e a maquiou, enquanto as oligarquias desejavam deixar suja a imagem de Evita. Nas casas dos pobres foram construídos altares com fotos de revistas e velas, para pedir milagres pela considerada Santa dos pobres, “Santa Evita”. Além disso, expressa que apesar de sempre estar acompanhada na vida política, ficou sozinha no hospital uns dias antes de morrer e também como ninguém dos seus seguidores esperava sua morte tão cedo.

Na estrofe número oito:

Con mis ojos la vi, no me vendieron
esta leyenda, ni me la robaron¹².

A poetisa afirma nesta estrofe, que tudo que foi escrito no seu poema é verdadeiro e ninguém contou a história para ela. Ela é uma testemunha de primeira mão muito confiável. Segundo Sarlo (2007), há muitas décadas, considera-se totalmente legítimas as fontes testemunhais orais (e, por instantes, da impressão se julga as mais "reveladoras"). Por sua vez, histórias do passado mais recente, apoiadas quase que apenas em operações da memória, atingem uma circulação extra.

Na estrofe número nove:

Días de julio del 52
¿Qué importa dónde estaba yo¹³?

Nesta estrofe a poetisa reconstrói os fatos ocorridos com Eva Duarte de Perón, durante o ano de 1952, começando com sua vida política e terminando uns meses após a sua morte ocorrida em 26 de julho de 1952 em Buenos Aires, Argentina, e a poetisa encontrava-se na Europa, mas afirma que não é importante onde ela estava para saber a verdade dos fatos.

Na estrofe número dez:

No descanses en paz, alza los brazos
no para el día del renunciamento
sino para juntarte a las mujeres
con tu bandera redentora
lavada en pólvora, resucitando¹⁴.

¹² Com meus olhos eu vi, eles não me venderam / essa legenda, nem foi roubada.

¹³ Jornadas de Julho, 52 / Que importa onde eu estava?

¹⁴ Evita não descance em paz, braços para cima / Não para o dia da renúncia, / Mas, para se reunir com as mulheres com sua bandeira redentora / Lavada em pólvora, ressuscitando.

Nesta estrofe a poetisa expressa a consideração de que Evita não esteja em paz, porque ela não terminou sua missão de apagar a pobreza de seu país, convida a Evita a alçar os braços como forma de expressar bençãos para seu povo e para convidar as mulheres a reuni-se numa só voz e turma através da bandeira de luta que ela representou.

Segundo os historiadores, Evita é embalsamada, o povo acreditava que se em vida, ela os havia ajudado, agora depois de Santa, o faria muito mais. Mas por outro lado, as oligarquias pensavam que mesmo morta, Evita ainda seria um problema, uma vez que, seu corpo tinha sido embalsamado, fazendo com que ela permanecesse “viva” para o povo argentino.

Na estrofe número quinze:

Tener agallas, como vos tuviste,
fanática, leal, desenfrenada
en el candor de la beneficencia
pero la única que se dio el lujo
de coronarse por los sumergidos.
Agallas para hacer de nuevo el mundo.
Tener agallas para gritar basta
aunque nos amordacen con cañones¹⁵.

Nesta estrofe a poetisa expressa a coragem, valentia e outras qualidades que teve Evita para enfrentar as oligarquias, sua sinceridade ao momento de criar a Fundação de Beneficência para ajudar os pobres e que graças a seu pensamento de colaboração com os pobres, eles a nomearam ser santificada pelo Santo Pai da época, proposta que foi rechaçada. Além de expressar o projeto que tinha Evita de construir uma sociedade nova e justa, equitativa para todos, expressando também a injustiça que reinava com as oligarquias da época, embora estivessem sendo ameaçados com armas de fogo.

Enfim, o poema “Eva” constrói-se em paralelo com fatos históricos, ocorridos durante a morte e cortejo fúnebre de Eva Perón, até três anos depois, com o Golpe de Estado de seu esposo, o ex-presidente Juan Domingo Perón. O tempo cronológico do poema é, portanto, de 1952 a 1955. A proposta imagética do poema oferece uma visão historicista desses fatos, lembrando uma série de cenas desse período.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

¹⁵ Coragem como você o teve, / fanática, leal, desenfreada / na sinceridade da Beneficência, / mas a única que teve o luxo / de ser coroada pelos submergidos. / Coragem para fazer de novo o mundo. / Ter suficiente coragem para gritar pare com isso / embora nós estejamos amordaçados com canhões.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado. Por uma filosofia do design e da comunicação.** Organização Rafael Cardoso, Tradução Raquel Abi - Samara. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

MARTELO, Rosa Maria. Alegoria e autenticidade (a propósito de alguma poesia portuguesa recente). In: **Subjetividades em devir:** estudos de poesia moderna e contemporânea. Celia Pedrosa (Org.). Rio de Janeiro: 7 letras.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. **Santa Evita.** Tradução Sérgio Molina. Companhia Das Letras, 2da Edição, 1997.

NOVAIS COELHO, Nelly. **O ensino da literatura:** sugestões metodológicas para o curso secundário normal. São Paulo, editora F.T.P. 1966.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado:** cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa freire d'auiar. São Paulo: Cia. Das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

WALSH, María Elena. **Canciones contra el mal de ojo.** 1976

DISCUSSÕES CONTEMPORÂNEAS ACERCA DO HIBRIDISMO NA LITERATURA E NA CULTURA

Aline Maria Magalhães de Oliveira Ávila

D-PG-FCLAr/UNESP

alinemmo@gmail.com

Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel (FCLAr/UNESP)

RESUMO: O século XX foi apontado por diversos estudiosos como a era da imigração em massa, dos deslocamentos, dos despatriados. As migrações redesenham o cenário contemporâneo e a crítica cultural, com frequência, se volta para as possíveis implicações desses diversos movimentos dentro de um mesmo país, entre fronteiras ou até mesmo entre continentes. Por isso, a imigração tem sido um dos temas mais discutidos e estudados da contemporaneidade, em vários segmentos do saber. Os estudos da cultura têm se preocupado com as questões inerentes ao processo migratório, tais como a multiculturalidade e os processos de hibridização ou hibridismo. Neste trabalho, pretende-se refletir sobre o conceito de hibridismo na literatura e na cultura contemporâneas, já que o termo tem sido utilizado, muitas vezes, de forma divergente entre os especialistas. Acreditamos que essa reflexão possa nos auxiliar na compreensão e análise da produção cultural de imigrantes. Discutiremos o conceito a partir dos grandes estudiosos de cultura contemporâneos, tais como, Homi Bhabha, Stuart Hall, Nestor Garcia Canclini, Edward Said, bem como nos recentes estudos brasileiros como os de Zilá Bernd e Eurídice Figueiredo. Pretendemos mostrar que o híbrido não está circunscrito nas margens e guetos, mas está em todas nossas culturas e histórias.

PALAVRAS-CHAVE: Imigração; Estudos culturais; literaturas migrantes.

As imigrações em massa e o trânsito entre as culturas no mundo todo marcaram o século XX e vêm redesenhando as fronteiras e os conceitos de nação e identidade. Os estudos de cultura têm buscado estratégias para repensar as definições de comunidade e nação e, para tanto, novos conceitos e abordagens surgem em substituição a outros termos carregados de preconceito ou desgastados pelo uso. Diante desse cenário, percebe-se entre os estudiosos de cultura uma valorização da ideia de híbrido e dos processos de hibridação ou hibridismo. A noção de hibridismo ressurge com força contemporaneamente, no interior de estudos culturais, pós-coloniais e, principalmente, nos de crítica literária.

Contudo, sabemos que nenhum termo é livre de intenções e, no caso do uso contemporâneo da noção de hibridismo, é marcado por intenções políticas. Além disso, o termo vem cercado de contradições e seu uso corrente favorece a atribuição de significados discordantes. É preciso refletir se esse é um bom termo e quais são as implicações políticas de seu uso, conforme nos sugere Néstor García Canclini no célebre livro sobre o assunto: *Culturas híbridas*.

Primeiramente, é preciso lembrar que o termo foi tomado por empréstimo das ciências biológicas, sendo um dos temas a que se dedicou Darwin em *A origem das espécies*.

Mesmo na biologia, o conceito de híbrido já era motivo de discussões e contradições. Para muitos cientistas do século XIX, a mistura de espécies diferentes gerava um ser híbrido considerado impuro e infértil. Essa ideia foi rapidamente transportada para a mestiçagem no mesmo período em que estavam ocorrendo muitas imigrações e mistura de raças, principalmente nas Américas. Devido a essa herança negativa do termo híbrido que o associa à impureza e a seres inferiores, no Brasil a mestiçagem foi, por vezes, considerada causa do atraso do país, o que pode ser observado no discurso de intelectuais da época, como Euclides da Cunha, conforme se vê em diversas passagens de **Os sertões**: “a mestiçagem extremada é um retrocesso. [...] De sorte que o mestiço – traço de união entre as raças, breve existência individual em que se comprimem esforços seculares – é, quase sempre, um desequilibrado”. (CUNHA, 1996, p. 91). Por outro lado, as teorias positivistas brasileiras chegaram a incentivar a mestiçagem em prol de um “embranquecimento” da população, pois consideravam que a herança negra era uma ameaça ao desenvolvimento do país. Foram essas ideias, em parte, que moveram o governo brasileiro no início do século XX a incentivar a vinda de imigrantes europeus para o país.

Porém, ao contrário do que pensavam seus contemporâneos, para Darwin a própria existência dos híbridos era a prova biológica de que, em alguns casos, o cruzamento é possível e que não parecia ser “vontade” da natureza que a mistura de espécies ocorresse. Hoje, sabe-se que os melhoramentos em plantas são feitos através do enxerto, criando-se um híbrido superior. Assim, vê-se que desde sua origem o termo foi carregado de discordâncias.

A ideia de hibridismo migrou para outros campos do saber, do biológico para o cultural e depois para a linguística e a literatura. A princípio, a linguística que toma o conceito por empréstimo para abordar as misturas entre línguas, em especial, para tratar das línguas crioulas. Aliando sua preocupação com a linguagem com a concepção de cultura popular, Mikail Bakhtin define a construção híbrida, hibridização ou hibridismo no romance como “um enunciado que, de acordo com seus índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um só locutor, mas no qual se confundem, na realidade, dois enunciados, duas maneiras de falar, dois estilos, duas ‘línguas’, duas perspectivas semânticas e sociológicas” (Bakhtin, 1998, p. 12). Ou seja, para Bakhtin hibridização refere-se à mistura ou encontro de duas linguagens sociais dentro do mesmo enunciado.

A crítica cultural tem se apropriado do conceito para referir-se a culturas germinadas em regiões de intensa mistura e espaços de fronteira. Nesse campo, a ideia de hibridismo passa pela interdisciplinaridade dos Estudos Culturais e ocupa lugar central no trabalho desses

estudos nos Estados Unidos dentre os intelectuais preocupados com tais questões fronteiriças, migratórias, transculturais. Dentre esses, destaca-se Homi Bhabha, que, inspirado em Bakhtin e apoiado no pensamento de Freud, Lacan, Derrida e Foucault, ampliou a noção de híbrido para o terreno da história da colonização, utilizando o conceito para “identificar a estratégia ou discurso de negociação em condições de desigualdade e antagonismo político”. (COSER, 2005, p. 173-4). Bhabha é um dos maiores responsáveis por divulgar o conceito de híbrido na comunidade acadêmica de língua inglesa, difundido em sua principal obra, **O local da cultura** (1998).

Para o autor, todas as formas de cultura estão continuamente num processo de hibridação. Segundo ele, a importância da hibridização não consiste no fato dela ser capaz de rastrear os dois momentos originais dos quais emerge um terceiro, mas para Bhabha a hibridação é o terceiro espaço que permite a outras posições emergir, isto é, espaço intermediário que permite a negociação de valores e de reconhecimentos. “O processo de hibridação cultural gera algo diferente, algo novo e irreconhecível, uma nova área de negociação de sentido e representação”. (BHABHA, 1998, p. 37).

Dentre os estudiosos da cultura latino-americanos destaca-se o trabalho de Nestor García Canclini, um dos nomes latinos mais associados ao hibridismo, cuja obra de referência é o livro **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**, livro que foi amplamente traduzido e comentado. A partir de estudos interdisciplinares que envolvem as artes, políticas culturais, comunicação, antropologia e história, García Canclini (1997, p.15) aprofundou a análise das culturas híbridas da América contemporânea. Para ele, hibridação pode ser compreendida como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. O autor vale-se do conceito de hibridação para designar as misturas interculturais propriamente modernas, entre outras, aquelas geradas pelas integrações dos Estados nacionais, os populismos políticos e as indústrias culturais.

Canclini sustenta, ainda, que seu objeto de estudo não é propriamente a hibridez, mas, sim, os processos de hibridação, porque, para ele, estudar processos culturais, mais do que levar-nos a afirmar identidades autossuficientes, serve para conhecer formas de situar-se em meio à heterogeneidade e entender como se produzem hibridações.

O antropólogo recorda-nos de que os artistas do período modernista já mesclavam diversas influências nas Américas, produzindo uma arte “mestiça” e “impura”. A novidade da hibridez pós-moderna é que o artista contemporâneo, ao reconhecer e trabalhar com a

hibridação cultural, não parece pretender “inventar ou propor um sentido ao mundo” (CANCLINI, 1997, p.328 -336), mas desconstruir o real e suas representações tradicionais.

A hibridização é vista por Canclini de maneira bastante positiva: consiste em um tipo de mescla que renova a cultura, produzindo “novos sentidos”. Muitos teóricos da cultura e críticos literários também adotaram sua noção de hibridização. Porém, alguns criticam sua posição, argumentando que o conceito cancliniano de hibridismo pode resultar no aumento do consumo de bens culturais e assim favorecer a expansão capitalista sobre o globo.

A retomada de um termo historicamente carregado de racismo e negatividade tem sido um dos aspectos controversos abordados no debate, embora Bhabha, García Canclini e outros pensadores o adotem exatamente por seu sentido oposto, por seu poder libertador e anti-hegemônico. Outros críticos coloniais afirmam que as vozes periféricas estariam sempre circunscritas ao discurso eurocêntrico e o híbrido simplesmente repetiria velhos padrões coloniais.

Ainda no âmbito dos estudos culturais, Stuart Hall tem contribuído para difundir a ideia de que a construção de identidades na pós-modernidade é um processo inevitavelmente em andamento, impuro e híbrido. Assim como Bhabha, Hall considera o hibridismo como um angustiante processo de tradução cultural. (COSER, 2005, p. 172).

Atualmente, o termo ‘hibridismo’ aparece com frequência em estudos pós-coloniais, na obra de Edward Said, por exemplo, que trata o termo com mais ambivalência do que os estudiosos da cultura citados até aqui. Segundo Said, atualmente “Todas as culturas estão envolvidas entre si” e “nenhuma delas é única e pura, todas são híbridas, heterogêneas”.

Já o historiador Peter Burke produziu um pequeno livro, intitulado **Hibridismo cultural**, inteiramente dedicado à análise desse conceito. De acordo com o autor, com a globalização planetária, não há mais como evitar processos de hibridização da cultura. Burke acredita que esse é um termo escorregadio, ambíguo, ao mesmo tempo literal e metafórico, descritivo e explicativo. O autor aceita o conceito de hibridização como equivalente, *lato sensu*, ao de mistura, concebendo-o como um processo que ocorreu em todas as épocas da história, com nomes variados.

Burke salienta que a troca cultural não se trata de um simples enriquecimento, pois, às vezes, ela ocorre em detrimento de alguém: “O preço da hibridização, especialmente naquela forma inusitadamente rápida que é característica de nossa época, inclui a perda de tradições regionais e de raízes locais”. (BURKE, 2003, p. 18). O historiador observa, então, uma ambiguidade que permite entender o hibridismo cultural de dois modos: pelo viés

negativo, pode implicar a “perda de tradições regionais e de raízes locais” conforme citamos (BURKE, 2003, p. 18); já pelo viés positivo, como sinônimo de encontro cultural, encoraja a criatividade e apresenta-se como inovador, compartilhando da visão positiva de Canclini.

Dentre os estudos brasileiros acerca do hibridismo, é preciso salientar o importante trabalho de Gilberto Freyre, pois nele o híbrido era uma ideia central, ainda que descrita de maneiras diferentes: hibridização, mestiçagem, miscigenação e interpenetração, etc. O sociólogo reconhece o caráter híbrido da formação do povo brasileiro ao analisar a contribuição das três “raças” (a portuguesa, a africana e a indígena) para a formação do povo brasileiro. Freyre atribui importância igual à contribuição de ambas influências, atribuindo um caráter bastante positivo para a imigração, mas sem dar o devido peso aos conflitos sociais e raciais, principalmente entre senhores e escravos.

No que diz respeito à dimensão estética do conceito de hibridismo, constata-se que nas artes ele se constitui como um modo de realização que pode reunir tanto gêneros diferentes das artes visuais (pintura, escultura, etc.) quanto campos artísticos diversos (música, cinema, etc.) visto tanto de um modo original quanto contestador.

Segundo Eurídice Figueiredo (2010, p. 95), ao se apresentar na literatura, tanto a transculturação narrativa de Rama quanto a criouliização, a mestiçagem do texto e o hibridismo de Bhabha, inspirado em Bakhtin, têm alguns pontos em comum: do ponto de vista linguístico, se correlacionam quanto a contaminação e a impureza da língua empregada; do ponto de vista literário, eles se aproximam quanto ao projeto de abalar os fundamentos de uma tradição literária (ainda que recente), pela transformação da forma romance através da incorporação de narrativas de extração oral; por fim, do ponto de vista político, quanto à valorização do elemento popular da oralidade, o que permite que se dê conta do caráter heterogêneo da população e, por conseguinte, das relações assimétricas que existem em questões relacionadas com as noções de cidadania, de nação, de tradição.

De acordo com Homi Bhabha (1998), questões sobre alteridade, alternância e contrafatorialidade, que estão envolvidas em torno do termo híbrido, estão no centro do projeto de imaginação literária e cultural, o que leva o autor a afirmar que isso é que nos ajuda a sobreviver. Para ele, a grande contribuição da narrativa em geral, e da literária em particular, é permitir pensar de modo contrafactual.

Referindo-se aos estudos brasileiros que aliam literatura e cultura e que discutem a problemática do hibridismo, queremos destacar o estudo de Marli Fantini (2003) que aborda hibridismo aproximando-o do conceito de transculturação narrativa de Angel Rama e

Fernando Ortiz. A autora explora esses conceitos a partir da obra de Guimarães Rosa, dentre as quais interessa-nos neste texto **Grande sertão: veredas** por constituir-se objeto de estudo de nossa tese de doutoramento.

De acordo com a autora, Guimarães Rosa amplia os limites de noções estereotipadas de regionalismo ou brasilidade e estende a territorialidade do sertão mineiro ao mesclar “várias vozes disjuntivas, distintos planos temporais, formações culturais dissonantes” (FANTINI, 2003, p. 75). Ao aliar forças dissonantes e subverter fronteiras, Rosa representa em seus textos o modo de formação híbrida e heterogênea do continente latino-americano. Assim:

Bem e mal, centro e periferia, razão e intuição, arcaico e moderno, um sem-número de leituras de mundo, com o imbricamento e a superposição de línguas contrabandeadas de formações culturais de variadas procedências desfilam nas móveis fronteiras ficcionalmente concebidas por Rosa para representar o modo de formação híbrida e heterogênea do continente latino-americano. É a partir de suportes dessa natureza que, em resposta ao modelo impositivo linguístico e da heterogeneidade cultural que permeiam o regionalismo transnacional praticado em sua literatura em particular e na de outros escritores latino-americanos afinados com a mesma tendência. (FANTINI, 2003, p. 75).

O próprio espaço do romance apresenta-se como um espaço híbrido no qual se superpõe diferentes planos temporais e várias alteridades, de acordo com Marli Fantini. Para a autora, o “Curralinho” pode ser visto como “*topos* fronteiriço entre a arcaica tradição rural e a modernidade urbana”, e de onde emerge um campo de tensões, que forma uma “Imagem de uma fronteira transnacional, plurilinguística e intercultural”. (FANTINI, 2003, p. 81).

Para traduzir a pluralidade de formações discursivas que emergem da coexistência de diferentes tradições, línguas e culturas, o escritor vale-se de variados recursos, dentre os quais queremos destacar aquele que insere na narrativa a hibridização cultural e idiomática dos imigrantes e destaca o processo de transculturação através da presença desses personagens. Na seguinte passagem de **Grande sertão: veredas**, podemos observar o narrador Riobaldo realizando o processo de tradução linguística e cultural, que Fantini intitula “transculturação idiomática”, cujo resultado veremos que é a heterogeneidade cultural e o hibridismo linguístico:

E como é mesmo que o senhor fraseia? Wusp? É. Seo Emílio Wuspes... Wúpsis... Vupses. Pois esse Vupes apareceu lá, logo me reconheceu, como me conhecia, do Curralinho. Me reconheceu devagar, exatão. Sujeito escovado! Me olhou, me disse: — «Folgo. Senhor estar bom? Folgo...» E eu gostei daquela saudação [...] — «Seo Vupes, eu também folgo. Senhor também estar bom? Folgo...» — que eu respondi, civilizadamente (ROSA, 1968, p. 66).

Riobaldo reafirma seu procedimento transculturador ao promover o que Guimarães Rosa chamou de “traduzadaptação”, isto é, no trecho acima, a tentativa de traduzir ao seu modo aquele nome alemão e adaptar a expressão usada pelo estrangeiro como forma de aproximar-se dele. O procedimento rosiano de inserir vários idiomas ao português institui, de acordo com Fantini, um novo espaço de hibridismo linguístico e cultural. Desse modo, o narrador-protagonista de **Grande sertão: veredas** atua como um transculturador, na visão de Angel Rama, visto que cabe a ele o papel de “instituir trocas simbólicas e culturais entre diferentes territorialidades, tradições e sistemas ideológicos” (FANTINI, 2003, p. 79).

Em outra passagem do romance podemos perceber na narrativa de Riobaldo como ele acompanha o processo de transitividade cultural e de hibridismo linguístico do imigrante alemão, seu Vupes, ou Wupes, e sua tentativa de traduzir esse processo:

Pois ia me esquecendo: o Vupes! (...) Esse um era estranja, alemão, o senhor sabe: clareado, constituído forte, com os olhos azuis, esporte de alto, leandrado, rosagar — indivíduo mesmo. Pessoa boa. Homem sistemático, salutar na alegria séria. Hê, hê, com toda a confusão de política e brigas, por aí, e ele não somava com nenhuma coisa: viajava sensato, e ia desempenhando seu negócio dele no sertão — que era de trazer e vender de tudo para os fazendeiros: arados, enxadas, debulhadora, facão de aço, ferramentas rôgers e roscofes [...]. Diz-se que vive até hoje, mas abastado na capital — e que é dono de venda grande, loja, conforme prosperou. (ROSA, 1968, p. 66).

Percebe-se a tentativa do imigrante de adaptar-se a cultura local, seu gradativo ajuste que vai se dando ao longo dos caminhos percorridos como mascate, e vê-se concretizar o processo de hibridização cultural e idiomática pelo qual os imigrantes em geral acabam passando.

O que podemos observar em comum na visão de todos os estudiosos acerca do termo hibridismo, como podemos ver também na postura de Riobaldo diante das diferenças culturais e linguísticas com as quais negocia, é que, na verdade, a história e construção de todas as nações são marcadas pelos cruzamentos e todas as sociedades são complexas e híbridas. O híbrido não está convenientemente limitado às margens, aos guetos de imigrantes, aos espaços alternativos. Híbridos não são os outros: híbridos somos todos nós, são todas as culturas e todas as histórias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. 4ª ed. São Paulo: UNESP, 1998.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myrian Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BERND, Zilá. **Escrituras híbridas**: estudos em literatura comparada interamericana. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 1998.

_____; DE GRANDIS, Rita (Orgs). **Imprevisíveis Américas**: questões de hibridação cultural nas Américas. Porto Alegre, Sagra Luzzato/Abecan, 1995.

BURKE, Peter. **Hibridismo**. São Leopoldo/RS: Ed. Unisinos, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

COSER, Stelamaris. **Híbrido, hibridismo, hibridização**. FIGUEIREDO, Eurídice. (Org.). Conceitos de literatura e cultura. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 163-188.

KERN, Daniela. **O conceito de hibridismo ontem e hoje**: ruptura e contato. MÉTIS: história & cultura – KERN, Daniela – p. 53-70

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações da etnicidade**: perspectivas interamericanas da literatura e cultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz T. da Silva; Guacira L. Louro. 4.ed. Rio de Janeiro: LP&A, 2000.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

VAZ, Artur E. A; BAUMGARTEN, Carlos A; CURY, Maria Zilda F. (Org). **Literatura e imigrantes**: sonhos em movimento. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, POSLIT; Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, PPG em Letras: História da Literatura, 2006.

POESIA E DRAMA NO TEATRO SIMBOLISTA

Beatriz Moreira Anselmo (UEM)
beatriz.moreira.anselmo@gmail.com

RESUMO: Por muito tempo a crítica literária se pôs a confirmar uma supremacia da poesia em relação a outros gêneros literários no Simbolismo. É fato que existe no movimento dos símbolos a presença de uma poesia que se caracteriza por hermetismo, musicalidade, misticismo e sugestões que convidam o leitor a tentar desvendar mistérios profundos da linguagem. Todavia, a literatura simbolista não se limitou apenas à poesia. Outros gêneros literários também constituíram a estética literária do final do século XIX. Ainda que não recebessem grande atenção da crítica, a prosa e o teatro são expressões de significativa qualidade literária que atendem aos pressupostos estéticos simbolistas. Tendo em mente tal presença, este trabalho se voltará para o teatro simbolista, um teatro poético que lançou chamadas às cenas teatrais no final do século XIX e que muito contribuiu para a realização das artes dramáticas contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: Simbolismo; poesia; teatro.

Desde o Renascimento o teatro ganhou ainda mais força em representar a realidade da forma mais verossímil possível. Essa forma de representação ganhava o gosto do público cada vez mais e fazia com que, no final do século XIX, os teatros estivessem sempre cheios.

Em Paris, por exemplo, nas décadas de 1880 e 1890, “meio milhão de parisienses iam ao teatro uma vez por semana, mais de dois milhões uma vez por mês” (WEBER, 1988, p. 195). Cada vez mais a população da cidade e dos arredores ia ao teatro. O teatro tornara-se uma paixão e o palco o motivo das rodas de conversas da sociedade.

Os homens e mulheres comuns, porém com certas posses e tempo disponível, buscavam ver uma reprodução dos fatos da vida, dos problemas que vivenciavam. Logo, se a demanda por esses tipos de apresentação era grande, encenavam-se peças que correspondessem às exigências de diversão do público burguês. Assim, o entretenimento era garantido com espetáculos do *vaudeville*, de *bouffonneries* e de comédias de costumes. Os temas principais para proporcionar grande satisfação aos burgueses franceses entre 1887 e 1914 eram o amor e as aventuras românticas, não deixando de lado, é claro, temáticas relacionadas aos feitos históricos, aos conflitos sociais, às ambições – sempre ligadas a dinheiro – e às crises domésticas, como as do casamento, por exemplo.

O público apreciava espetáculos grandiosos e exuberantes, com grande volume de cores e de ornamentos elaborados que garantissem a beleza da plasticidade do cenário. Havia

um certo culto ao espetacular e, para atender aos desejos do público, era dedicado à cena um tratamento pitoresco, onde os cenógrafos representavam pinturas famosas no palco, integrando atores e cenários para criar o efeito de quadros vivos. Dessa forma, a plateia via o palco como uma pintura do real e estabelecia relação de proximidade com os fatos encenados.

Esse cenário teatral espetacular à disposição do lazer burguês é o que os simbolistas irão combater no início dos anos 1890. Em resposta àquele teatro que imitava o real, para o qual os burgueses olhavam como se se vissem em cena, os simbolistas oferecem um teatro de alma, um teatro de ideias que não precisava obrigatoriamente conter uma fábula, nem personagens bem definidas, nem diálogos constituídos e unicidade de ação. Assim, esse novo teatro que lança chamas às cenas dos fins dos anos 1890 constitui-se, sobretudo, como um teatro poético.

Por se tratar de um teatro poético, não é espantoso pensar que os precursores do teatro simbolista foram dois poetas que influenciaram a formação da arte moderna: Baudelaire e Mallarmé foram os primeiros idealizadores, que tentaram colocar em prática a ideia de um teatro poético que, posteriormente, serviu de pilar ao teatro simbolista. Contudo, muito mais no âmbito da poesia do que propriamente do dramático.

Esperava-se que o teatro simbolista fosse inaugurado por um poeta que se dedicasse a escrever um drama poético. De fato, tentativas não faltaram. Tanto Baudelaire quanto Mallarmé se lançaram o desafio de compor um teatro, mas nenhum chegou a concluí-lo. Contudo, um elemento que caracteriza os seus projetos de dramas como distantes de uma peça teatral no sentido formal, a poeticidade, foi o que contribuiu para a formação da estética do drama simbolista. Também um outro elemento, e não menos importante, que é a ausência de teatralidade, viria a ser um dos alicerces do novo teatro.

Não se trata, na verdade, de ausência absoluta de teatralidade nos escritos dramáticos de Baudelaire. O que existe, de fato, é a presença marcante da poesia em uma escrita que ambiciona ao teatro. Dessa mistura nasce uma palavra poética dramática. Daí a presença de uma teatralidade poética e não de uma teatralidade originada do gênero dramático convencional. É justamente a teatralidade associada à poesia o ponto principal da dramaturgia simbolista.

Roland Barthes (1993, p. 1194) trata a teatralidade nos fragmentos destinados ao teatro de Baudelaire como sendo:

le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception oecuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui

*submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.*¹⁶

Essa reflexão de Barthes é muito relevante quando tratamos de textos que tiveram a possibilidade de encenação, ou de textos em que o autor deixa marcas explícitas ou didascálias sugerindo a encenação. Assim, é possível, ao menos, imaginar como se daria a relação dos signos próprios da linguagem teatral e os da linguagem verbal. No caso dos fragmentos de Baudelaire e, sobretudo, de muitos textos teatrais simbolistas que não tiveram sua encenação realizada, a relação do texto dramático com os outros signos teatrais nem sempre teve sua eficiência comprovada porque tais “peças” não foram levadas ao palco.

Quando tratamos de teatro simbolista se faz necessário, inicialmente, relevar a importância da poesia lírica nessa manifestação artística. Do enlace desses dois gêneros literários resulta uma expressão híbrida, capaz de representar, ao mesmo tempo, tanto as (in)ações de personagens que vivem em permanente conflito interior, quanto a magnitude da palavra posta no texto escrito ou atualizado no palco.

É importante lembrar que o gênero dramático é o único dos gêneros literários que garante, já na sua concepção, a possibilidade de atualizar o texto no ato da leitura e também na representação cênica. No espetáculo, têm-se, além da atualização do texto, as escolhas do encenador para a representação. Todavia, é importante ressaltar que a forma de espetáculo não acontece obrigatoriamente, para com isso tornar o texto dramático. A ausência do espetáculo não interfere na dramaticidade do texto. Mas é nos instantes em que o espetáculo atualiza o texto de uma peça que se tem a realização plena e completa do gênero dramático. É no palco que todos os signos que compõem o teatro estão se relacionando concomitantemente, para que juntos representem e sugiram determinados efeitos de sentido.

O teatro é composto de diferentes signos que dão suporte à linguagem verbal falada no momento da representação do texto escrito. Ela é no teatro o instrumento forjado a fim de poder comunicar, ensinar e comandar (HUIZINGA, 2001, p.7), mas, ao lado da faculdade de designar em forma de palavras, contém em si a função lúdica firmada, desde o princípio, em pacto de faz de conta.

Em se tratando do teatro simbolista, é evidente o desapego às convenções dramáticas realistas, com o propósito de guiar o teatro a novos caminhos. Poucos não foram os críticos

¹⁶ “O teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica sobre a cena a partir do argumento escrito; é essa espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (BARTHES, 1993, p. 1194, tradução nossa).

que, levados pela poeticidade dos textos das peças, tacharam-nos de teatro próprio para a leitura e, portanto, inapropriado para a encenação.

Ora, se pensarmos que a poesia tem como uma de suas definições o jogo, o teatro, por sua vez, com o seu caráter mimético, também é lúdico. Sendo assim, o teatro simbolista possui em seu cerne a duplicidade do jogo, pois é ao mesmo tempo poético e mimético. Nesse tipo específico de drama, é a poesia que possibilita a criação de símbolos que propiciam o aparecimento de relações de sentidos múltiplos.

Sabe-se que o teatro simbolista não obteve sucesso nem com o público e nem com a crítica, tendo em vista o costume e o apego a modelos tradicionais de dramaturgia que atraíam a plateia da época. Fundamentado numa poética da sugestão, continha em si, como elementos formadores, o estranhamento, o suspense e o distanciamento da realidade prática. Por isso, causava espanto e desconforto com sua linguagem poética fraturada, permeada por longas pausas e silêncios que geravam a incompreensão do público e da crítica que, definitivamente, não viam aqueles textos como apropriados para serem levados ao palco. O símbolo de que se utilizava essa linguagem explicava-se pela necessidade de exprimir algo especial, fugidio e vago em uma sucessão de palavras, de imagens, que pudessem sugeri-lo ao leitor/espectador.

No entanto, ainda cabe refletir a propósito do autor que escreve um texto destinado a compor uma peça de teatro, pois mesmo que essa não possua elementos comuns à prática dramática das peças perfeitas, ela pode, sim, ter sido concebida com vistas à encenação, ainda que virtualmente.

Na arte dramática simbolista, percebe-se, nitidamente, a recorrência à mistura de gêneros, ultrapassando, de uma vez por todas, a fronteira que separa e purifica os gêneros literários. Essa confluência de estilos e recursos estéticos dá suporte ao propósito artístico do artista moderno que é o de representar, por meio de uma estética híbrida, a diversidade e os múltiplos estados de alma do sujeito moderno. Dessa maneira, o teatro simbolista, também, pode ser definido pelo que disse E. Wilson (2004, p. 45): “uma tentativa, através de meios cuidadosamente estudados – uma complicada associação de ideias, representada por uma miscelânea de metáforas –, de comunicar percepções únicas e pessoais”.

Portanto, parte de um movimento que propunha uma renovação na arte e que buscava dar ao homem espaço para suas indagações existenciais, que a ciência já não era mais capaz de satisfazer, o teatro simbolista, assim como a poesia, propôs-se promover o afastamento do homem em relação à realidade e à atmosfera desenvolvimentista e positivista que o mantinham preso à praticidade e à materialidade da vida moderna.

A linguagem poética no drama simbolista cria imagens/símbolos responsáveis pelas relações de múltiplos sentidos que são sugeridos à imaginação do leitor/espectador. Atualizada em forma de espetáculo ou não, ela não deixa de incorporar elementos poéticos que a tornam atemporal.

O teatro simbolista desviou-se da convenção dramática tradicional, e inspirou, posteriormente, o teatro de vanguarda. Para Anna Balakian (2000, p. 98), o palco seria o melhor *locus* para representar a sinestesia no teatro simbolista: “A forma, a cor, o gosto, o acompanhamento musical, mesmo os perfumes [...] anunciavam as correspondências feitas pelo homem que deveriam substituir o casamento entre o céu e a terra”.

Com tudo isso, poderíamos questionar se caberia à palavra o papel de protagonista do teatro simbolista. Esse tipo de teatro se sustenta com o apoio de diferentes signos no momento de sua atualização em forma de espetáculo. Signos que se combinam e que dialogam entre si para sugerir significações desejadas pelos poetas-dramaturgos, ainda que os efeitos de sentido sejam o vazio que habita o sujeito e o medo da morte.

O poeta fala no drama poético por meio de seus *médiuns*, suas personagens que, ao invés de somente interpretar, comunicam palavras certas, em ritmo que por vezes sugere música, acompanhadas de gesto, vestimenta, maquiagem em um ambiente construído cuidadosamente. Mas, cabe à palavra simbólica proferida nos diálogos entre as personagens a função de eixo que sustenta todos os elementos que compõem esse tipo específico de drama, em que se enfatiza, primordialmente, a polivalência de seus sentidos que permitem ao leitor/espectador a busca e a construção do sentido ideal.

Por isso, no teatro simbolista compete à palavra o papel principal. É ela a grande protagonista da cena. Por ser mito e poesia, ela torna-se eterna e capaz de unir realidades opostas e distantes no tempo e no espaço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1967, 147p.

BARTHES, Roland. **Oeuvres complètes**. Paris: Seuil, 1993.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. 5.ed. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2001.

WEBBER, Eugen Joseph. **França fin-de-siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930.

Trad. J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, [1985?]. 220p. Tradução de: Axel's castle.

O IMAGINÁRIO DECADENTE NA CONSTITUIÇÃO DO OLHAR POÉTICO EM AL BERTO

Camila Pinto de Sousa

M-PG-FCLAr/UNESP

camilap.sousa@hotmail.com

Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes (FCLAr/UNESP)

RESUMO: Esta comunicação tem por objetivo demonstrar a constituição do olhar decadente na poesia de Al Berto, um dos poetas mais instigantes da produção portuguesa contemporânea. A poética deste poeta 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. A Decadência constitui uma concepção pessimista da existência humana, configurando características como o medo, a melancolia, a solidão, a dor de cunho existencial, a incerteza e a fixação pela ruína, que dão o tom negativo em relação ao mundo que é o que fundamenta o imaginário decadente e está presente no modo de enxergar o mundo do sujeito albertiano. 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, o medo da perda e o medo de permanecer. O próprio título do livro de Al Berto, **O medo**, permite vislumbrar aspectos instigantes do universo simbolista e decadente. Por meio da análise de alguns poemas, demonstraremos, pois, as características desse universo que fundamentam a poética do poeta.

PALAVRAS-CHAVE: Al Berto; Decadentismo; Poesia Portuguesa.

Nesta comunicação, pretende-se demonstrar a constituição do olhar decadente na poesia de Al Berto, um dos poetas mais instigantes da produção portuguesa contemporânea. A poética deste poeta 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.

As raízes do movimento literário simbolista, no final do século XIX, embaralham-se com uma tendência de natureza mais cultural, definida como certo mal-estar diante do vazio de sentido do mundo e de um sentimento generalizado de decadência da civilização burguesa. É importante que se faça a distinção entre “Decadentismo” e “Simbolismo”, embora se reconheça a relação íntima entre os dois movimentos, que se sobrepuseram no tempo, e a semelhança no surgimento e desenvolvimento de ambos. De acordo com as palavras de Seabra Pereira (1975, p. 4), o Decadentismo foi, sobretudo, um estado de sensibilidade cristalizado em mensagem artística e o Simbolismo, uma doutrina sistematizável.

Jean Pierrot, em seu livro “**L’imaginaire décadent (1880-1900)**”, primeiramente define quais foram os fundamentos do imaginário decadente. O primeiro ponto importante é a estética do final do século XIX cuja denominação soa confusa: “Symbolisme ou Decadence”?

Pierrot evidencia que a perspectiva geralmente adotada de que o Simbolismo tem início em 1885-1886, com a publicação do manifesto de Moreas não é correta, uma vez que o movimento já vinha sendo preparado alguns anos antes por um período de transição, a Decadência poética. Pierrot, portanto, considera restrito o ponto de vista que considera a Decadência apenas uma etapa de preparação para o Simbolismo.

Seria um erro, pois, considerar a Decadência como um simples transformador do movimento poético: “en réalité, cette même Décadence constitue le dénominateur commun de toutes les tendances littéraire qui se manifestent dans les vingt dernières années du siècle.” (PIERROT, 1977, p.16).

Além de ser denominador comum de todas as tendências que se manifestaram no fim do século XIX, a Decadência não se limita à poesia, ao contrário, se estende a outros gêneros literários.

A Decadência constitui uma concepção pessimista da existência humana, configurando características como o medo, a melancolia, a solidão, a dor de cunho existencial, a incerteza e a fixação pela ruína, que dão o tom negativo em relação ao mundo que é o que fundamenta o imaginário decadente e está presente no modo de enxergar o mundo do sujeito albertiano.

Al Berto é 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 significativas 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 existenciais 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.

O próprio título do livro de Al Berto, **O medo**, permite vislumbrar aspectos instigantes do universo simbolista e decadente. Por meio da análise de alguns poemas, demonstraremos, pois, as características desse universo que fundamentam a poética do poeta.

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.

[no exíguo espaço do corpo ou da casa]

no exíguo espaço do corpo ou da casa
tentas perpetuar a forma dos brinquedos acesos
por um misterioso cordel de poeira luminosa

sabes como é falso o tempo das imagens

dos gestos inacabados que te evocam o rosto
perdido no confuso sémen dos sonhos 05

e ao anoitecer adquires nome de ilha ou de vulcão
deixas viver sobre a pele uma criança de lume
e na fria lava da noite ensinas ao corpo
a paciência o amor o abandono das palavras 10
o silêncio
e a difícil arte da melancolia

O terceiro poema de Al Berto a ser analisado trabalha um tema dos mais conhecidos na obra do autor: a melancolia que, para o eu-lírico, trata-se de uma “difícil arte”.

Tanto o espaço da casa como o espaço do próprio corpo são caracterizados como insuficientes, de pequena dimensão, o que sugere alguém cujos sentimentos estão presos, acumulados, cuja própria vida não tem espaço necessário, transbordando em sentimentos.

A poesia de Al Berto, mais uma vez, trabalha com as imagens que resgatam memórias, embora aqui esse tempo seja julgado como falso. Percebe-se um eu-lírico saudoso em relação a outro tempo, à juventude, saudoso em relação a si próprio, em outros momentos, e que desconfia das imagens, pois elas evocam um tempo falso, que não existe mais.

Novamente a noite aparece, mas neste poema o anoitecer traz uma conotação diversa: “e ao anoitecer adquires nome de ilha ou de vulcão” (v. 7). Pode-se perceber que a noite reaviva, acende o que já estava esquecido neste eu-lírico. Ao contrário do que ocorre em muitos poemas, neste, a noite aproxima o eu-lírico de sua própria vida, da luz, do fogo, daquilo que é vivo e o afasta das trevas, da escuridão.

Além disso, é só pela noite que se pode ensinar ao corpo “a paciência o amor o abandono das palavras”/ “o silêncio”/ “e a difícil arte da melancolia” (v. 10, 11, 12). Percebemos no v. 10 que os tópicos a serem ensinados seguem um ao outro, sem pontuação, representando uma sucessão de acontecimentos, com muita rapidez. Já no v. 11, ao contrário, o silêncio aparece isolado no verso, demonstrando quase que um apagamento que o termo sugere, remetendo à conotação do nada – ou quase nada – e, por fim, no último verso a melancolia, também única no v. 12, é considerada uma arte das mais difíceis.

Doze moradas de silêncio - 1

penso na morte
mas sei que continuarei vivo no epicentro das flores
no abdómen 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
pássaros minerais afastam-se suspensos
vislumbro um corpo de chuva cintilando na areia

10

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).

O silêncio que o habita, representa o espaço do incompreensível e, por isso, do indizível. No entanto este silêncio entra, por vezes, em contradição com a expressividade de alguns dos seus versos, onde a subjectividade, como força organizadora do poema, está presente de forma profunda e decisiva, plena de imagens violentas e simultaneamente mudas. (REIS, 2009, p.38).

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 abdómen 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 lembrar 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.

Em Al Berto, o medo expõe um sentimento trágico da vida, de alguém tomado por um pessimismo fatalista e por uma visão negativa da própria existência, culminando em certo desânimo e apatia, que configuram algumas das importantes características reconhecidas como pertencentes à estética decadentista.

É necessário, porém, ressaltar uma estratégia discursiva que difere Al Berto dos decadentistas:

[...] enquanto nestes, consoante a uma poética de investimento na metáfora e no símbolo, a expressão se dava de forma mais oblíqua – especialmente em Pessanha; naquele, existe uma ponte comunicacional mais clara e, portanto, menos centrada na espessura discursiva do poema [...] (SASAKI, 2012).

A fixação pela ruína, que está imbuída de um pessimismo fatalista serve de fundo para a obra de Al Berto. Um dos poemas analisados expressa bem essa temática: “Os dias sem ninguém”, de Al Berto. Eu-lírico em queda, em ruína, que considera sua própria existência negativa. Al Berto, no poema supracitado, constrói um eu-lírico arruinado, sem perspectivas e que vive escondido em si mesmo, nutrindo sua própria solidão, “escondido nuns óculos escuros”.

A noite é o momento propício para o surgimento (ou agravamento) do medo e aparece repetidamente nos poemas selecionados, por meio de imagens que dizem respeito à

escuridão, a sentimentos e estados sombrios da alma e que, finalmente, remetem à tristeza, melancolia, solidão e à decadência, recorrentes na obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJU, A. **Manifesto decadente**. In TELES, G. M. Vanguarda européia 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.

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.

**ANTÓNIO LOBO ANTUNES E O TEMPO DA IMPOSSIBILIDADE: EM VIGÍLIA PEL'OS
CUS DE JUDAS EM COMPANHIA DE BAUMAN E OUTROS PÓS-MODERNOS**

Carlos Henrique Fonseca
M-PG-FCLAr/UNESP

karloshfonseca@gmail.com

Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes (FCLAr/UNESP)

RESUMO: A discussão sobre a(s) identidade(s) tem ocupado o centro dos estudos que propõem diferentes articulações entre o social e o literário. As noções de pós-modernidade, pós-modernismo e pós-colonialismo trazem novos olhares sobre a produção literária contemporânea, convergentes, por exemplo, com o hibridismo dos gêneros, com a discussão sobre a morte do autor, relações entre história, memória e ficção, a estrutura fragmentária da narrativa e a importância do leitor na construção de sentido da obra literária. **Os cus de Judas** (1979) apresenta, temática e estruturalmente, uma resignificação do conceito de identidade que eclode com o fim da guerra colonial e marcam a fase mais autobiográfica do autor. Auxiliam-nos, nesta reflexão, autores como Stuart Hall, Gianni Vattimo, Maurice Blanchot, Eudoro de Sousa e Zygmunt Bauman. A noite e a escrita noturna, seja no sentido literal ou simbólico, apresentam-se em consonância com a ausência, impossibilidade e incerteza, que constituem verdadeira ontologia do universo loboantuniano. O diálogo proposto entre estes filósofos e a ficção com marcas de testemunho de Lobo Antunes tem por alvo evidenciar a forma como sua escrita constitui, ao mesmo tempo, um paradigma do pensamento e da literatura contemporâneos, em consonância com o que podemos considerar uma poética pós-modernista.

PALAVRAS-CHAVE: identidade; António Lobo Antunes; Pós-modernidade.

No romance **Fado alexandrino** (1983), cinco ex-combatentes da guerra colonial reúnem-se para um jantar cujos desdobramentos atravessarão a noite e culminarão em um trágico desfecho no dia seguinte. Em **Explicação dos pássaros** (1981), um romance que cobre os últimos quatro dias da triste vida da personagem Rui S., termina com seu suicídio, iluminado pelas luzes de uma aurora enevoada. Em **Ontem não te vi em Babilônia** (2006), as personagens Ana Emília, Alice e Osvaldo atravessam, insones, a madrugada num turbilhão de lembranças torturantes. Estes são apenas alguns exemplos do quanto a noite constitui uma significativa recorrência na obra de António Lobo Antunes. No romance **Os cus de Judas** de 1979, ora trazido ao centro da cena, não é diferente. É, por conseguinte, a fim de pensarmos esta dimensão simbólica da noite, de sua relação com a morte, com a condição de impossibilidade e incerteza que o convite aqui proposto é de realizarmos uma verdadeira vigília pelo “universo de sombras” (SEIXO, 2010, p. 18) de **Os cus de Judas**. Vale esclarecer que o sentido de “noite”, na obra de Lobo Antunes, não constitui apenas um eixo temporal,

mas sim uma perspectiva de construção diegética, que Maria Alzira Seixo vai chamar de “nocturnidade martirizada”:

Mas esse universo de sombras da noite (e a noite ocupa, como se sabe, a configuração diegética de muitos dos romances de Lobo Antunes – *Os cus de Judas*, *Conhecimento do Inferno*, *Ontem não te vi em Babilônia*; e parte significativa de outros – *Memória de Elefante*, *Fado Alexandrino*, *Esplendor de Portugal*, *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, e domina ainda as determinações simbólicas de certos motivos literários: o “túnel”, o “poço”, o “medo do escuro”; ou processos de escrita como a negatividade e a lateralidade) apresenta-se povoado de fantasmas (...) São em geral criaturas de sofrimento (...) Há pois um ambiente de nocturnidade martirizada que domina os romances. (SEIXO, 2010, p. 18)

Uma vez expandido o sentido da noite na obra do Lobo Antunes, entendida “numa temporalidade que ultrapassa a dimensão ontológica, na sua existência limitada” (SEIXO, 2010, p. 24), nossa vigília contará com as adequadas lanternas de alguns nomes que dedicam sua reflexão sobre temas abarcados pelos conceitos de pós-modernidade e pós-modernismo. Tal opção teórica nos remete, com efeito, a um campo marcado por paradoxos e contradições que, no entanto, traz a necessidade de uma postura ao mesmo tempo humilde e corajosa para, evitando determinismos de toda ordem, tentar compreender as complexas relações de nosso tempo, destacando-se a questão da(s) identidade(s).

Maurice Blanchot, em sua obra, chama a atenção para o espaço da consciência como alternativa, algo que entendemos se expressar no romance de Lobo Antunes, de um sujeito sem lugar, para quem a impossibilidade de diálogo se reverte, segundo Elisabete Peiruque, em uma “linguagem da interioridade (...) [que] traz à tona o não dito e dá conta do mundo de contradições que fazem com que os indivíduos não tenham capacidade para definir sua identidade cultural” (PEIRUQUE, 2011, p. 122). A pesquisadora lembra ainda que, nesta vertente do romance contemporâneo, “o romance se torna expressão de uma recusa ao mundo com seus problemas de ordem social a agirem sobre a interioridade do homem.” (PEIRUQUE, 2011, p. 109). Na obra **O livro por vir** (2005), Blanchot propõe uma “entrega completa ao canto das sereias” passível de ser associada aqui ao que Lobo Antunes chama de “viagem ao negrume do inconsciente”. (ANTUNES, 2002, p. 111).

Com a complexificação dos fenômenos relacionados à questão da identidade, o indivíduo pós-moderno, descentrado, segundo Stuart Hall (1999), de uma “percepção distraída” e vivendo uma “ontologia do declínio” (VATTIMO, 1996 p. 55), tem, na sua interioridade, uma alternativa existencial. Tal alternativa tem, segundo o filósofo italiano, a marca do niilismo, consequência da constatação do fim da metafísica e da história pensadas enquanto teleologia e superação. Vattimo diz:

Enquanto o homem e o ser forem pensados, metafisicamente, platonicamente, em termos de estruturas estáveis, que impõem ao pensamento e à existência a tarefa de “fundar-se”, de estabelecer-se (com a lógica, com a ética) no domínio do não-deveniente, refletindo-se em toda uma mitificação das estruturas fortes em qualquer campo da experiência, não será possível ao pensamento viver positivamente aquela verdadeira idade pós-metafísica que é a pós-modernidade. (VATTIMO, 1996, p.XVIII)

Vatttimo define ainda: “Niilismo significa (...) a situação em que o homem rola do centro para X” (p. 4). É inevitável ligarmos tal definição à noção de “descentramento do sujeito” de Stuart Hall que está no cerne da identidade cultural pós-moderna e que aqui nos ajuda a entender também a sua relação com o pensamento pós-colonial. **N’Os cus de Judas**, esta percepção e denúncia de que, “quem administra a história são os vencedores” (VATTIMO, 1996, p. XV) mostra como o tema da experiência colonial vai redefinir a construção da subjetividade. Resumidamente, o que se percebe é uma inexorável ligação entre o fim da metafísica, da história enquanto “fundação” e o ocaso da arte. Contudo, isso não significa que não há mais construção de subjetividades, mas que elas se dão num outro nível em que a dimensão retórica e estética ganha relevância.

Blanchot, no estudo de obras de Rilke, Mallarmé e Kafka, apresenta reflexões sobre alguns personagens que guardam profunda semelhança com o narrador-personagem de **Os cus de Judas**. Estes personagens sofrem com o processo de transformação da vida em sociedade nas grandes cidades nas quais a angústia muitas vezes aparece em um registro negativo, ou seja, a própria falta de algo com que se angustiar. A falta de um lugar de pertença, de elementos com os quais a identidade possa se manifestar, constitui uma questão que surge com a modernidade e se intensifica no contexto da pós-modernidade. No seu estudo sobre **Os cadernos de Malte Laurids Brigge**, de Rilke, Blanchot afirma:

A angústia de Malte, aliás, está mais em relação com a existência anônima das grandes cidades, esse abandono que faz de alguns seres errantes, caídos fora de si mesmos e fora do mundo, já mortos de uma morte ignorante que não se consuma. (...) a aprendizagem do exílio, o roçar do erro que assume a forma concreta da existência vagabunda para a qual resvala o jovem estrangeiro, exilado de suas condições de vida, lançado na insegurança de um espaço onde não saberia viver nem morrer “ele mesmo”. (...) Malte não se defronta somente com a angústia sob a forma pura do terrível, ele descobre também o terrível sob a forma de ausência de angústia, da insignificância cotidiana. (BLANCHOT, 2011, p.129-130).

Por mais que o grande tema da obra de Maurice Blanchot seja o universo literário, a profunda compreensão do homem que atravessa o século XX se manifesta com total lucidez ao longo de seus textos. É neste ponto que a sua presença, articulada com a do sociólogo Zygmunt Bauman (1998), faz todo o sentido. Ambos apresentam uma reflexão capaz de iluminar uma questão fundamental neste trabalho, como o romance pós-modernista de

António Lobo Antunes é revelador das angústias que afligem o indivíduo pós-moderno situando-o, obviamente, no universo português, mas entendendo que muitas destas angústias transcendem fronteiras nacionais e configuram tensões próprias do mundo globalizado. O narrador-personagem de **Os cus de Judas** retorna de sua missão de vinte e sete meses em Angola e não consegue se reencontrar, ocorre, para usarmos as palavras de Verônica Prudente Costa, “a perda do caminho pra casa” (2006). O narrador-personagem não se sente nem africano nem português. Os processos de desterritorialização das colônias portuguesas em África geraram um conjunto de situações que são contempladas pelos estudos pós-coloniais e que constituem tensas questões identitárias para os países colonizados, mas também para os colonizadores. Contudo, a reafirmação identitária é um processo necessário, ainda que inegavelmente complexo nos dias atuais. Cabe aqui, outra questão levantada por Elisabete Peiruque: “Como reafirmar tal identidade quando nas facções antagonistas formadas por nativos e colonizadores as próprias identidades são embaralhadas?” (PEIRUQUE, 2011, p. 122). A esse respeito, em entrevista concedida a Jorge Letria em julho de 1980, sobre as obras **Memória de elefante** e **Os cus de Judas**, Lobo Antunes diz:

Esse problema não é só o da guerra em si, dos mortos e dos feridos. É também o problema de nossas vidas ao voltar. No regresso não tínhamos lugar, não pertencíamos a nada. Trazíamos conosco uma grande insegurança interior. Daí toda a onda de divórcios, de neuroses de guerra. Tudo devido ao facto de não se ter raízes em parte nenhuma. (...) Eu quis, no que já escrevi, dar o drama do regresso, esse flutuar entre duas águas sem pertencer a nenhuma delas.” (ARNAUT, 2008, p.32)

A condição de retornado da guerra resulta de uma movimentação compulsória entre territórios geográficos, mas também identitários. O combatente também se vê “exilado de suas condições de vida”, e de acordo com o texto de Bauman, pode ser lido como o *vagabundo*, que não pode decidir sobre o seu destino:

Uma palavra de advertência: turistas e vagabundos são as *metáforas* da vida contemporânea. (...) sugiro-lhes que, em nossa sociedade pós-moderna estamos todos (...) em movimento. (...) Estamos todos traçados num contínuo estendido entre os polos do “turista perfeito” e do “vagabundo incurável” – e os nossos respectivos lugares entre os polos são traçados segundo o grau de liberdade que possuímos para escolhermos nossos itinerários de vida. (BAUMAN, 1998, p. 118).

Segundo Ernest Renan, na célebre conferência proferida na Sorbonne em março de 1882 intitulada “What’s a nation?”, o esquecimento do erro histórico é procedimento fundamental na construção da identidade nacional. Episódios históricos são, de acordo com a forma como são oficialmente apresentados, muitas vezes transformados de algo sangrento e

vergonhoso em realização heroica. Neste sentido, os estudos históricos configurariam uma grande ameaça à nação:

No caso português particular, a glória nacional foi construída sobre as navegações e sua contribuição ao resto do Ocidente no Renascimento, no que concerne ao progresso na ciência náutica e aos conhecimentos daí resultantes. Evidentemente, tal fato não se refere ao mundo descoberto e nega testemunhos da época que põe à mostra o que foi a invasão portuguesa em terras que tinham dono. (...) O que quer dizer que a ficção de um heroísmo, encobridor dos reais motivos das viagens, passou a ser visto como realidade. (...) A voz oficial sempre omitiu o que mostra o romance *Os cus de Judas*. (PEIRUQUE, 2011, p. 118).

Uma nova postura da história procura, segundo Peiruque, reconhecer como documento tudo o que pode jogar novas luzes sobre o passado, o que muda, por conseguinte, a importância da literatura e principalmente do romance, gênero que consegue registrar nos seus temas e formas, características, hábitos e mentalidades de seu tempo. Assim, a respeito de **Os cus de Judas**, a autora diz:

As formas inovadoras desse tipo de romance do nosso tempo tornam-no um documento imprescindível para entender o que foi o mundo dominado pela política colonial e capitalismo em expansão que lhe subjaz. Fotografias, incompreensíveis a nossos olhos, de negros acorrentados – como se tais fatos fossem motivo de orgulho – mostram o horror, mas não dizem o que foi a humilhação, o sofrimento físico e moral dos milhões que viveram inversamente a glória dos impérios coloniais, nem o eco de tal situação nas suas identidades individuais e culturais. (PEIRUQUE, 2011, p. 122).

Entendemos que, por mais que não esteja objetivamente no alvo de alguns autores portugueses (entre eles, António Lobo Antunes) a questão da (s) identidade(s), esta os atravessa, fazendo-se presente em seus romances: “A crise das identidades encontra no romance contemporâneo um veículo de representação por ser este [...] capaz de expressar, em estado bruto, a interioridade frente a um mundo em crise” (PEIRUQUE, 2011, p. 123). A obra **Os cus de Judas** apresenta um relato contundente de uma crise identitária vivida em um momento histórico específico que combina de modo complexo o ficcional, o testemunhal e o identitário.

Escrita: “delírio organizado?”

Baptista-Bastos, no texto introdutório a uma entrevista com Lobo Antunes, afirma: “Cada autor, todo o autor, esforçado ou pelo contrário, procura sua imortalidade. Quando se escreve arrisca-se muito mais do que a palavra: tenta-se avançar sobre a obscuridade e a lucidez, que é uma espécie de morte procurada.” (ARNAUT, 2008, p. 65). A relação entre morte e literatura, entre o suicida, que busca vencer a morte adiantando-se a ela, livrando-se

assim do inesperado que a caracteriza, e o artista que, através da obra, especialmente a literatura, torna-se imortal, é um tema caro a Blanchot. A morte, assim como a noite e sua obscuridade, é revertida em campo de criação sem limites quando comparados com o horizonte restrito da “palavra útil”. Negando todo o sentido de utilidade prática, a literatura expande infinitamente o alcance da palavra que, na negação inicial de seu uso, alcança a sublimação. Anuncia-se aqui o paradoxo que conduz nossa reflexão. Seu início, em nosso trabalho, ocorre com o estudo sobre o tempo mítico como nos apresenta Eudoro de Sousa na obra **História e mito** (1981). A ideia de que a razão, identificada aqui com a iluminada possibilidade de datação e compreensão histórica, opõe-se a uma noite representada por aquilo que está para além do horizonte da história, relacionando-se ao mito e a tudo aquilo que, sendo muito maior que o alcance da razão, não é, na verdade a sua negação, mas sim aquilo que a autoriza. A noite está associada, portanto, ao Caos enquanto ao dia está associada a porção iluminada por uma ordem racional que é, enquanto condensação, algo apreensível, ainda que menor. As palavras de Eudoro de Sousa podem deixar mais clara esta noção:

E também há que considerar a simbólica da luz e da visão, que sustenta a gnoseologia platônica, e depois as que se lhe seguem, de Aristóteles aos neoplatônicos. Em todos se dá a proporção (analogia) da luz à verdade: uma desoculta sensíveis ocultos da sensibilidade, outra desoculta inteligíveis ocultos na inteligibilidade. Mas luz e verdade desocultam o ainda oculto fora de mim e é o já esquecido dentro de mim, mediante a linguagem que é a do *logos*. A simbólica da luz e da visão é de uma beleza estonteante, que nos deixa verdadeiramente fascinados a ponto de não permitir que de face olhemos outras. Mas há outras? Sim. Há a simbólica da Noite e do Silêncio, que sustenta a gnoseologia mítica, a que não podemos associar nome de pessoa que dela se tenha ocupado com merecido interesse e afinho. (SOUSA, 1981, p. 55)

Talvez Eudoro de Sousa desconhecesse a obra de Blanchot, assim como Lobo Antunes. Contudo, a convergência de suas ideias é inegável. Mas o que une, de fato, a preocupação com o mito em Eudoro de Sousa e a temática da morte e da impossibilidade em Blanchot e como podemos articulá-las à obra de Lobo Antunes? Mais ainda, como Bauman entra nesta discussão?

Nestes autores, cada um a seu modo, podemos ver, como alternativa, o campo que está para além da razão, do real e da própria história. Enquanto Bauman parece sugerir que reside na percepção deste mal-estar em que vivemos, uma forma de sobreviver a ele, atendendo às demandas que a pós-modernidade traz, Blanchot destaca o universo literário, especialmente a possibilidade do mergulho na obscuridade do ato criativo, como uma efetiva forma de *ser* no mundo, o que estabelece pontos em comum com o que propõe Eudoro de Sousa, para quem o ato de transpor os horizontes da história e da racionalidade para adentrar

na grande noite do tempo mítico, é passo indispensável para desvelar novas leituras de mundo.

Em **Os cus de Judas**, Lobo Antunes envolve seus leitores num sorvedouro de perdas, ressentimentos, frustrações e anseios que evidenciam a angústia do não pertencimento, desta impossibilidade de reencontro identitário com seu país, após vinte e sete meses numa guerra inglória. Ao mesmo tempo em que sua narrativa desliza num esforço de superação do trauma, este esforço de superação já constitui uma ontologia *per se* que se realiza no ato da escrita. Não à toa, o próprio Lobo Antunes menciona, em quase todas as entrevistas compiladas por Ana Paula Arnaut no livro que tem por subtítulo **Confissões do trapeiro** (2008), o fato de a criação literária configurar para ele uma verdadeira necessidade, por ser espaço em que entrega e envolvimento sobrepõem-se a domínio e controle absolutos:

Há sempre uma parte subterrânea nas obras de arte impossível de explicar. Como no amor. Esse mistério é, talvez seja, a própria essência do ato criador. (...) Quando criamos é como se provocássemos uma espécie de loucura, quando nos fechamos sozinhos para escrever é como se nos tornássemos doentes. A nossa superfície de contato com a realidade diminui, ali estamos encarcerados numa espécie de ovo.... só que tem de haver uma parte racional em nós que ordena a desordem provocada. A escrita é um delírio organizado. (ARNAUT, 2008, p. 55-56).

Lobo Antunes parece colocar em prática aquilo que Blanchot propõe como missão para o escritor, “sustentar, amoldar o nosso não ser, eis a tarefa. Devemos ser os artífices e os poetas de nossa morte” (BLANCHOT, 2011, p. 134). Parece guiado pelas palavras daquele autor que, segundo Bylaardt, nunca leu, mas com quem vemos compartilhar sua visão de mundo. Palavras como estas poderiam facilmente ser atribuídas a Lobo Antunes: “Somente um passo e a minha profunda miséria seria felicidade” (BLANCHOT, 2011, p. 139). Em seus romances, Lobo Antunes parece querer chegar ao extremo da dor existencial para, transformando-a em palavra literária, libertar-se de traumas que não são apenas seus, mas de um sujeito histórico ou, para se servir das palavras de Rodrigues da Silva em entrevista ao autor em outubro de 1979, “de um colectivo indefinido a que chamarei de todos nós” (ARNAUT, 2008, p. 2), como se percebe neste excerto em que a subjetividade e o desejo de denúncia se misturam poeticamente em mais uma cena noturna:

Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, uma história inventada com que a comovo a fim de conseguir mais depressa (um terço de paleio, um terço de álcool, um terço de ternura, sabe como é?) que você veja nascer comigo a manhã na claridade azul pálida que fura as persianas e sobe dos lençóis, revela a curva adormecida de uma nádega, um perfil de braços no chão, os nossos corpos confundidos um torpor sem mistério. Há quanto tempo não consigo dormir?

Entro na noite como um vagabundo furtivo com bilhete de segunda classe numa carruagem de primeira, passageiro clandestino dos meus desânimos encolhido numa inércia que me aproxima dos defuntos e que o *vodka* anima de um frenesim postiço e caprichoso, e as três da manhã veem-me chegar aos bares ainda abertos, navegando nas águas paradas de quem não espera a surpresa de nenhum milagre, a equilibrar com dificuldade na boca o peso do fingido sorriso. (ANTUNES, 2003, p.79).

São vários os pontos deste excerto que podem ser relacionados àquilo que destacamos neste trabalho. A começar pelo já referido desejo de denúncia da guerra em África, resultado de choques identitários inexoráveis, seguido pela referência à metaficção historiográfica ao tratar seu relato como “uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar”. A recorrência da noite acompanhada pela impossibilidade da sensação de pertencimento, expressa na ideia de um passageiro clandestino e a irrealizável superação que se coloca na construção “navegando nas águas paradas de quem não espera a surpresa de nenhum milagre”.

Se a identidade está diretamente ligada à noção de pertença, no romance ela se transforma na narrativa da falta, daquilo que foi e já não é, do que poderia ter sido e não foi, daquilo que claramente não será, mas que habita o terreno do desejo e que, recalcado, sufoca, exigindo um outro ar a se respirar, neste caso, pertencente ao mundo da criação literária. Ao distanciar-se do dia, daquilo que podemos associar à razão prática, para entrar na obscuridade reveladora da escrita, Lobo Antunes promove mais um paradoxo: ao afastar-se do mundo possível e mergulhar na impossibilidade¹⁷ da literatura ele revela a desrazão do mundo.

Há pouca coisa em que ainda acredito e a partir das três da manhã o futuro reduz-se às proporções angustiantes de um túnel onde se penetra mugindo a dor antiga que se não consegue sarar, antiga como a morte que dentro de nós cresce, desde a infância, o seu musgo pegajoso de febre, convidando-nos à inação dos moribundos, mas existe também, sabe como é, essa claridade difusa, volátil, presente, apaixonada, comum aos quadros de Matisse e às tardes de Lisboa, que como o pó de África atravessa as frinchas, as janelas cerradas, os intervalos moles que separam uns dos outros os botões da camisa, a parede porosa das pálpebras e a textura de vidro assassinado do silêncio (...) (ANTUNES, 2003, p. 90).

A escrita noturna, entendida tanto no sentido literal como no simbólico, tem uma dimensão paradoxal na qual a inação (cabe lembrar o quanto as longas descrições memorialísticas e as situações imaginárias constituem praticamente toda a produção ficcional

¹⁷ A “literatura como impossibilidade” e “a origem noturna do texto literário” (BYLAARDT, 2012, p. 33) nos é sugerida aqui no sentido proposto por Bylaardt em seu estudo da obra de Lobo Antunes com base no pensamento blanchotiano e que coloca a morte como condição de possibilidade ao passo que a literatura, como meio de vencer a finitude seria, portanto, impossível. O paradoxo refere-se à existência em um nível específico e superior que reside exatamente fora da existência.

de Lobo Antunes) é reveladora de uma intensa criação de imagens desconectada com a “construção da verdade no mundo”. O lugar da palavra literária opõe-se à “palavra útil”:

Essa imagem experimentada pelo personagem não mais é capaz de devolver o mundo justificado que serve à verdade do dia, verdade exigida pela prática e pela realização das tarefas verdadeiras. Também não é capaz de nos retornar ao mundo da arte clássica, em que a imagem ideal o cobre de valores elevados e exemplares, (...) suspendendo-o e ao autor a essa “espécie de limbo”, à neutralidade absoluta daquilo que não é a construção da verdade no mundo. (...) Ele se torna então semelhante à *nada*, um ser em torno do qual se perde a verdade útil, mesmo em raros instantes, já que a linguagem tende a afastar o homem de seu próprio ser, tornando-o um não ser. (...) É como um utensílio cuja obsolescência lhe retira o valor de uso: uma vez cessada a utilidade que lhe conferia vida e que o fazia desaparecer, ele aparece. (BYLAARDT, 2012, p. 52)

Entendemos que Lobo Antunes opta por desprezar o “valor de uso”, a “verdade útil” na construção dos seus romances, especialmente no que se refere às formas tradicionais da narrativa. Suas histórias emergem de um emaranhado desafiador em que o “primado da enunciação” (CORDEIRO, 1997, p. 120), é privilegiado em detrimento da fabulação e da linearidade. Sua escrita, no entanto, configura uma verdadeira ontologia na qual o sentido de ausência, de falta, de precariedade e da impossibilidade constituem o cerne.

Esta escrita da ausência ou deste “destino de errância” (LOURENÇO, 1999, p. 12), como viemos desenvolvendo até aqui, guarda íntima relação com o mundo vivido. Muito do que podemos utilizar para pensarmos o contexto pós-moderno situa-se no terreno daquilo que perdemos, já que nos resta apenas um “...lutar de vida, reflexo de sol extinto de onde nos chegam como um bálsamo apenas as sombras de nossas aspirações extintas” (LOURENÇO, 1999, p.136). Mas todo este processo é perfeitamente compreensível em termos históricos, dada a atualidade dos fenômenos que são associados à pós-modernidade e ao pós-modernismo, destacando-se aqui a Segunda Guerra e os conflitos de independência das colônias na segunda metade do século XX. Como atesta Zygmunt Bauman: “A experiência passada, como agora tendemos a reconstruir, retrospectivamente, veio a ser-nos conhecida, principalmente, mediante seu desaparecimento. O que pensamos que o passado tinha é o que sabemos que não temos” (BAUMAN, 1998, p. 111).

Já em 1982, comentando uma entrevista com Lobo Antunes, Fernando Dacosta mostra esta nuvem de incerteza que ronda o nosso tempo e que tão bem se expressa nos romances loboantunianos, nos quais a imagem do naufrágio constitui rica metáfora para a crise de identidade que ora vivemos: “Que irá ficar disso tudo? O futuro é agora uma vertigem que o escritor enfrenta disciplinarmente, determinadamente, todas as noites, em

madrugadas de naufrágio, na grande cama, no grande mistério que o escolheu, em criança, decifrador de seus sinais”. (ARNAUT, 2008, p. 55).

Ana Paula Arnaut, na introdução de seu livro **Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: Confissões do trapeiro**, chama a atenção para um dos temas que, de maneira obsessiva, atravessam a obra do autor: a dificuldade, a impossibilidade ou a incapacidade de amar, cujo resultado são longas tessituras de desamor e solidão. Assim, estendendo o diálogo entre a visão pós-moderna de mundo de Zygmunt Bauman e a obra de Lobo Antunes, podemos ler esta última como um profundo e inextinguível lamento acerca da realidade marcada pela liquidez das relações e pela impossibilidade de estabilidades e certezas.

Podemos dizer que o “poeta frustrado” que António Lobo Antunes se confessa, manifesta-se em sua narrativa na forma com que ressignifica a realidade, numa íntima, atenta e crítica relação com esta:

O que em derradeira instância parece ficar em aberto é a hipótese de contrariarmos a tantas vezes melancolicamente confessada incapacidade poética de António Lobo Antunes. (...), a verdade é que nos parece que o seu destino de poeta, se não se cumpre na íntegra, cumpre-se pelo menos parcialmente, de modo oblíquo, na forma como nos romances e nas crônicas (re)cria parcelas da realidade circundante (ARNAUT, 2008, p. XXV).

António Lobo Antunes, provavelmente devido à sua confessa e obsessiva necessidade de escrever, bem como à sua formação psiquiátrica, somadas à percepção arguta da realidade que lhe serve de matéria prima, ressignifica, segundo Arnaut, “pelo gosto em complicar canónicas noções” (ARNAUT, 2008, p. XXII), o ato da escrita e o de sua leitura, categorias como narrador, espaço, personagens e, também, o tempo, a memória e a identidade. Tal ressignificação atende às demandas de uma intranquila pós-modernidade em que a falta de lugares faz desta noite do universo literário uma saída. Em **Os cus de Judas**, a proximidade entre autor e narrador, entre testemunho e ficção, são mais visíveis que em seus romances posteriores, mas nele já está posta em evidência a aridez de uma realidade que compartilhamos, na qual a percepção e os usos do tempo, a importância da memória e o sentido de identidade(s), geram novas demandas para a percepção de um mundo cujo diálogo com a ficção se intensifica e com as quais António Lobo Antunes se mostra tão sintonizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, António Lobo. **Memória de elefante**. 1ª ed. – São Paulo: MEDIAfashion, 2012.

_____. **Explicação dos pássaros**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

_____. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. **Fado alexandrino**. 8ª ed. RJ: Rocco, 2002.

_____. **Segundo livro de crônicas**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

ARNAUT, Ana Paula. **Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne-máscaras de Proteu**. Coimbra: Almedina, 2002.

_____. (org.). **Entrevistas com António Lobo Antunes**. Confissões do Trapeiro. 1979-2007. Coimbra: Almedina, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar na pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário** (tradução de Álvaro Cabral). – Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BYLAARDT, Cid Ottoni. **Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade**. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

CORDEIRO, Cristina Robalo. Os limites do romanesco. **Colóquio/Letras**, n. 143/144, p. 111-133, Lisboa, janeiro/julho 1997.

COSTA, Verônica Prudente. **A perda do caminho para casa em Fado alexandrino de António Lobo Antunes**. Rio de Janeiro, 2006.

LOURENO, Eduardo. **Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PEIRUQUE, Elisabete. Lembrar é preciso: um diálogo com o esquecimento e a invenção do passado. In ROANI, Gerson Luiz (Org.). **O romance português contemporâneo: história, memória e identidade**. Viçosa, MG: Arka Ed./ Universidade Federal de Viçosa, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011.

RENAN, Ernest. **“What is a Nation?”** - text of a conference delivered at the Sorbonne on March 11th, 1882, in Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation?*, Paris, Presses-Pocket, 1992. (translated by Ethan Rundell).

SEIXO, Maria Alzira. **As flores do inferno e Jardins suspensos**. Alfragide, Portugal: Publicações Dom Quixote, 2010.

_____. **Os romances de António Lobo Antunes**. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 2002.

SOUSA, Eudoro de. **História e mito**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade:** niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

REPERCUSSÕES DA CONCEPÇÃO DO TRABALHO POÉTICO DE THÉOPHILE GAUTIER NA POESIA MODERNA

Cristovam Bruno Gomes Cavalcante

M-PG-FCLAr/UNESP

cbgc13@hotmail.com

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

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo assinalar a permanência, na poesia moderna, da concepção de trabalho poético preconizada pelo crítico, romancista e poeta francês, Théophile Gautier (1811- 1872), que, desde seu início nas artes, em detrimento da vertente intimista na poesia francesa, posiciona-se, entre outras coisas, a favor da liberdade e autonomia da Arte; focado nas questões estéticas da poesia, propiciou o enriquecimento rítmico e formal da poesia, além de contribuir para a sua aproximação com as artes plásticas. Deste modo, relacionando o fazer poético com o trabalho do escultor, Gautier afirma, no poema que encerra os seus *Émaux et camées*, “L’Art”, que o dever do poeta é controlar sua obra por meio do acuro verbal e formal. Tal preconização estruturou grandes movimentos poéticos e pôde ser sentida na posterioridade, seja na estilização buscada pelo parnasiano Olavo Bilac em sua “Profissão de fé”, seja no trabalho de poetas simbolistas da estirpe de um Mallarmé e de um arquitetonico Valéry.

PALAVRAS-CHAVE: Théophile Gautier; Poetas formalistas; Trabalho poético.

Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa. (HORÁCIO, 2005, p. 67).

1. A volta da Poesia à condição de Arte Poética

Pretende-se, ao utilizar o termo “repercussão”, resguardar o presente estudo de um possível erro de abordagem que seria ocasionado pelo uso simplório da palavra “influência”. Esta produziria um efeito incomodo para nós, pois remeteria, talvez, a um estudo que maneja com transmissões poéticas contínuas, diretas, claras e ininterruptas; porém, sabemos que os acontecimentos, os quais somos expostos, - apesar de uma óbvia facilidade de apontamento nas relações de causa e efeito, - não estabelecem relações tão simplórias e diretas assim; logo, pensamos o mesmo em relação à Literatura. Portanto, para evitar qualquer equívoco de expectativa, aqui, o termo “repercussão” atende satisfatoriamente ao nosso propósito, que é, a partir de alguns estudos já realizados, vislumbrar alguns traços e sugerir uma possível reverberação da concepção de trabalho poético preconizada por Théophile Gautier, uma concepção pautada no trabalho e na precisão verbal.

Entretanto, cabe-nos logo alertar que tal concepção de trabalho poético de modo algum tem sua gênese com poeta francês, remete-nos, antes de tudo, às fontes clássicas, que, com o devir dos tempos, reinterpretada e transmutada, adquire infinitas formas; estas, sempre sob os títulos de poéticas. Entretanto, o interesse na poética de Gautier nasce devido a sua importância no cenário romântico. Para muitos, ela é um ponto-chave importantíssimo, a partir de meados do século XIX, na compreensão de muitos movimentos poéticos posteriores.

“Após a divagação romântica”, segundo afirma Mário Faustino (2004, p.53), a poesia, com Théophile Gautier, retorna “à sua natural condição de arte poética”. Tal afirmação encontra suas sustentações bem fixadas na plausibilidade que proporciona uma olhadela a determinadas obras, sobretudo a algumas do início do século XIX, que da mais pueril maneira borrifavam quantidades embriagantes de um espírito descomedidamente confesso, e que, por consequência, negligenciavam a frouxidão do coturno da Musa e o seu andar descompassado. Não que sentimento e lucidez do trabalho poético não pudessem estar atrelados, mas tal tendência encontrava, não raro, no mito da genialidade poética o álibi que a velava da crítica e, conseqüentemente, da acusação de descuro formal ou de exagero sentimental.

Com efeito, para muitos, a serenidade artística pregada por Gautier em meio à exuberância da lírica romântica tem função basilar nesse retorno da Poesia a sua condição de **Ars Poetica**. “Renovou e solidificou o verso francês, revolucionou-lhe a rima, emprestou-lhe uma precisão, uma economia, um aspecto concreto, uma leveza desconhecidos desde La Fontaine”, assinala ainda Faustino (idem, ibidem).

Paul Valéry, a respeito das transformações das tendências literárias do século XIX, aponta:

Gautier já [durante o auge do movimento romântico francês] protesta e reage contra o desdobramento das condições da forma, contra a indigência ou a impropriedade da linguagem. [...] Parnasianos e realistas consentirão em perder em intensidade aparente, em abundância, em movimento oratório o que ganharão em *profundidade, em verdade, em qualidade técnica e intelectual*. (VALÉRY, 1999, p. 23, grifo nosso).

Paul Valéry, ainda, ao comentar a sucessão das tendências, completa: “Resumindo, direi que a substituição do romantismo por essas ‘escolas’ pode ser considerada a substituição de uma ação espontânea por uma ação refletida.” (VALÉRY, 1999, p.23).

De acordo com Schick (1994), mesmo o *jeune-France* do episódio de **Hernani**, ainda procurando sua dicção no primeiro volume **Poésies** (1830), não recusara sua educação poética de raízes clássicas: Gautier é um romântico, contudo, sua formação era clássica. A

escassez poética dos versos de Malherbe é compensada, para ele, pela sua precisão e lucidez verbal. Referindo-se a essa primeira poesia, Ezra Pound (1976) aponta que um exame nessa poesia dos anos “30” de Gautier revela-nos uma beleza e uma técnica semelhantes ao que o poeta francês ainda realizaria em **Émaux et camées**, obra conhecida pela concisão, precisão e preciosismo.

Publicado em 1838, **La comédie de la mort** traz um poema que ilustra algumas singularidades da poética do autor, que, anos mais tarde, em forma concisa, ganharia um novo tom; esse poema é “Le Sommet de la Tour”:

[...] J’ai planté le drapeau tout au haut de mon oeuvre.
Ah ! que depuis longtemps, pauvre et rude manoeuvre
Insensible à la joie, à la vie, à l’amour,
Pour garder mon dessin avec ses lignes pures,
J’é moussé mon ciseau contre des pierres dures,
Elevant à grand’peine une assise par jour !
Pendant combien de mois suis-je rester sous terre,
Creusant comme un mineur ma fouille solitaire
Et cherchant le roc vif pour mes fondations ![...] (GAUTIER, 1904, p.385).

Recluso no subsolo da criação poética, depois de muito tempo de manejo, de trabalho braçal na obra, estruturando seu poema-monumento, “insensible à la joie, à la vie, à l’amour (v. 132)”, o “eu” poético relaciona, por analogia, seu trabalho a outras atividades: “Creusant comme un mineur ma fouille solitaire (v. 137)” e, mais adiante, “Patient architecte, avec mes mains pensives” (v. 145). Além de equiparar o trabalho poético ao do trabalho do minerador e ao do arquiteto, “Le Sommet de la Tour” induz-nos a pensar que esse trabalho solitário e pensativo de construção do poema é também um trabalho de autoconsciência e, por consequência, um trabalho de desvendamento do universo; algo que, sem dúvidas, encontraremos na poética do intelecto valeryana¹⁸:

[...] Patient architecte, avec mes mains pensives
Sur mes piliers trapus inclinant mes ogives,
Je fouillais sous l’église un temple souterrain
[...] Du haut de cette tour à grand peine achevée,
Pourrai-je t’entrevoir, perspective rêvée,
Terre de Chanaan où tendait mon effort?[...] (GAUTIER, 1904, p. 385).

Com efeito, mais tarde, Gautier versaria sobre sua concepção poética ao explicar sua crença do que seria a verdadeira arte. Constatando, ele, que naqueles tempos de discussões

¹⁸ Paul Valéry, acerca da composição do poema “Cemitério Marinho”, reflete: “Não sei se ainda está em voga elaborar longamente os poemas, mantê-los entre o ser e o não ser, suspensos diante de desejo durante anos; cultivar a dúvida, o escrúpulo e os arrependimentos – a tal ponto que uma obra sempre retomada e refletida adquira aos poucos a importância secreta de *um trabalho de si mesmo*.” (VALÉRY, 1999, p. 161, grifo nosso).

sobre o espiritualismo e sobre o materialismo falava-se muito da primazia do pensamento em relação à forma, refusa tal ideia, para, com isso, iluminar o que acreditava ser a verdadeira arte: a Beleza. E, para ele, a Beleza era a “invenção perpétua do detalhe”, a “escolha das palavras” e o “cuidado primoroso da execução”. Por fim, afirmava que o real sentido da palavra “poeta” era, antes de qualquer coisa, “fabricante” (1841, p. 121).

Para o autor de **Mademoiselle de Maupin** - que muito retoma a concepção poética horaciana relida pela tradição dos neoclássicos - a genialidade, muito embora seja inata, necessita curvar-se ao labor, entregar-se ao ofício, a fim de que o poeta torne-se um fabricante da Beleza eterna, como será preconizado, anos mais tarde, pelo poema “L’Art”.

2. “L’art”: o credo do *Parnasse*

Théodore de Banville ainda entusiasmado com perfeição técnica de Gautier na obra de 1852, **Émaux et camées**, dedica-se a um poema, “A Théophile Gautier”, que, em 1856, será oferecida ao mesmo:

Quand sa chasse est finie
Le poète oiseleur
Manie
L'outil du ciseleur
[...]
Et toi, qui nous enseignes
L'amour du vert laurier,
Tu daignes
Être un bon ouvrier. (BANVILLE, 1899, p. 195-196).

Em sete estrofes compostas por versos de metros curtos (três hexassílabos e um dissílabo: 6-6-2-6) de rimas cruzadas, Banville destaca as qualidades do minucioso trabalho de Gautier, o trabalho de formalizar aquilo que é evanescente e etéreo, o sentimento do poético; compondo um poema, que, em si, marca também sua virtuosidade poética.

Gautier, por sua vez, incitado pela bela forma a ele oferecida, erige um poema-resposta de quatorze estrofes, formalizando aquele que seria, anos mais tarde, uma espécie de manifesto à comunidade do **Parnasse contemporain**, o poema “L’Art”:

Oui, l'oeuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.

Point de contraintes fausses!
Mais que pour marcher droit
Tu chausse,
Muse, un cothurne étroit.

Fi du rythme commode,
Comme un soulier trop grand,
Du mode
Que tout pied quitte et prend!
Statuaire, repousse
L'argile que pétrit
Le pouce
Quand flotte ailleurs l'esprit;

Lutte avec le carrare,
Avec le paros dur
Et rare,
Gardiens du contour pur;

Emprunte à Syracuse
Son bronze où fermement
S'accuse
Le trait fier et charmant;

D'une main délicate
Poursuis dans un filon
D'agate
Le profil d'Apollon.

Peintre, fuis l'aquarelle,
Et fixe la couleur
Trop frêle
Au four de l'émailleur.

Fais les sirènes bleues,
Tordant de cent façons
Leurs queues,
Les monstres des blasons,

Dans son nimbe trilobe
La Vierge et son Jésus,
Le globe
Avec la croix dessus.

Tout passe. - L'art robuste
Seul a l'éternité,
Le buste
Survit à la cité.

Et la médaille austère
Que trouve un laboureur
Sous terre
Révèle un empereur.

Les dieux eux-mêmes meurent,
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.

Sculpte, lime, cisèle;
Que ton rêve flottant

Se scelle
Dans le bloc résistant!¹⁹(GAUTIER, 1923, p. 187-189).

“L’Art”, apesar de apresentar algumas estrofes variantes que foram retrabalhadas por Gautier, conecta-se aos **Émaux et Camées** e é publicado na edição de 1858, encerrando magistralmente o estojo de belas preciosidades que fora aberto pelo curioso poema “Preface”, o qual nos explicita ao que aspira a obra composta: unicamente, à Beleza. “L’Art”, portanto, será tomado por muitos como uma lúcida arte poética, como um credo a ser seguido, como uma profissão de fé.

O poema, contudo, não dirige seus imperativos diretamente aos poetas das *letras*, mas a outra sorte de poetas, fazendo inúmeras referências à escultura (estrofes 4, 5, 6 e 7) e a pintura (8, 9, 10). Além disso, o léxico “mineral” empregado por Gautier (o ônix, a ágata, o bronze, o cobre, os mármore italiano e grego), dispostos nesses versos curtos, concisos, produz um efeito de dureza, que, por sua vez, intencionalmente, culmina na falta de espaço para expor um sentimento descomedido ou uma confissão lamecha. O que transmite esse poema-manifesto são as advertências contra uma arte fácil, frouxa, cômoda, distraída; e, com isso, preconiza o trabalho incessante (“*Sculpe, lime, cisèle*”) e o manejo da matéria dura e rebelde.

Em 1866, sob a edição de Alphonse Lemerre e com a organização de Catulle Mendès e Louis-Xavier de Ricard, vários trabalhos poéticos são reunidos e publicados na antologia **Le parnasse contemporain**. Em meio aos poemas, nessa primeira publicação, percebia-se que, como reação ao sentimentalismo e ao escuro de algumas poesias, os poetas adotavam o método preconizado por Gautier nos anos 50.

Dentre os duzentos poemas, onze eram de Mallarmé, oito de Verlaine, dois de Banville, dez de Leconte de Lisle, seis de Heredia, onze de Arsène Houssaye, três de Villers de L’Isle-Adam, onze de Charles Baudelaire, entre tantos outros mais. Ao atentarmos a alguns

¹⁹ Tradução de Mário Faustino (2004, p. 51-52): A arte Sim, a obra sai mais bela de uma forma rebelde ao labor: verso, mármore, ônix, esmalte. / Nada de apertos forçados! Mas se queres marchar ereta, calça, Musa, um coturno estreito. / Abaixo o ritmo cômodo, calçado frouxo onde qualquer pé entre e sai! / Repele, escultor, a argila que o polegar amassa – enquanto o espírito paira longe; / Luta com o carrara, com o paros duro e raro, guardiões do puro coturno; / Usa de Siracusa o bronze onde se mostra firme o traço altivo, o traço encantador; / Com mão delicada pesquisa o perfil de Apolo num filão de ágata. / Pintor, evita a aquarela, fixa a cor demasiado frágil no forno do esmaltador. / Pinta de azul as sereias, retorçe de mil maneiras as caudas desses monstros de brasão; / Com sua auréola trilobada pinta a Virgem e seu Jesus, a cruz encimando o globo. / Tudo passa. - Só a arte vigorosa é eterna. O busto sobrevive à cidade. / E a medalha austera, que o lavrador encontra sob a terra, revela um imperador. / Os próprios deuses morrem. Mas os versos soberanos permanecem, mais poderosos que os bronzes. / Esculpe, alisa, cinzela; fixa no bloco resistente teu sonho fugitivo!

dos nomes que foram harmonizados segundo a estética do **Parnasse**, notaremos que muitos desses nomes estariam vinculados, no *fin-du-siècle*, ao posicionamento estético simbolista, o que significa, a partir desse contato estreito com Gautier, uma possibilidade de revitalização de suas preconizações poéticas.

Vemos, a exemplo desse vínculo de gerações, que, um ano antes, em 1865, na revista **L'artiste**, o jovem Mallarmé, em “Symphonie Littéraire”, realiza algumas reflexões, explicita admirações e débitos poéticos. A primeira das honras é feita a Gautier, dizendo que, diante do tédio e a da estupidez contemporânea, só lhe resta a leitura, aos pés da Vénus eterna, de **Émaux et Camées**; e que, após essa leitura:

Bientôt une insensible transfiguration s'opère en moi, et la sensation de légèreté se fonde peu à peu en une de perfection. Tout mon être spirituel, — le trésor profond des correspondances, l'accord intime des couleurs, le souvenir du rythme antérieur, et la science mystérieuse du Verbe, — est requis, et tout entier s'émeut, sous l'action de la rare poésie que j'invoque, avec un ensemble d'une si merveilleuse justesse que de ses jeux combinés résulte la seule lucidité. (MALLARMÉ, 1865, p. 57).

O jovem Mallarmé percebe, assim como já assinalara Baudelaire em 1859, a alta capacidade poético-analógica do Verbo que Gautier evoca por meio de uma manipulação verbal lúcida e perfeita. Com efeito, ainda que a poética de Mallarmé sofresse drásticas mudanças ao longo dos anos, um dos pilares mais caros de sua poética - a lucidez no processo criativo - levantava-se naquele momento; e este pilar, o do trabalho poético lúcido, de puro método tornar-se-ia com Paul Valéry, seu “discípulo”, o próprio fim, um interminável fim: “Gosto apenas de trabalhar o trabalho... [...]” (VALÉRY, 1999, p. 163).

Antes de um salto incômodo, voltemos ainda às obras dos anos de 1860. Ao observarmos, por exemplo, o poema “Epilogue” que encerra os **Poèmes saturniens** (1866) de Paul Verlaine, temos mais um claro exemplo de como reverbera a problematização revitalizada por Gautier quanto às discussões acerca da inspiração e do trabalho poético:

[...] Ce qu'il nous faut à nous, c'est l'étude sans trêve,
C'est l'effort inouï, le combat nonpareil,
C'est la nuit, l'âpre nuit du travail, d'où se lève
Lentement, lentement, l'Œuvre, ainsi qu'un soleil !

Libre à nos Inspirés, cœurs qu'une œillade enflamme,
D'abandonner leur être aux vents comme un bouleau ;
Pauvres gens ! l'Art n'est pas d'éparpiller son âme :
Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo ?

Nous donc, sculptons avec le ciseau des Pensées
Le bloc vierge du Beau, Paros immaculé,
Et faisons-en surgir sous nos mains empressées
Quelque pure statue au péplos étoilé,

Afin qu'un jour, frappant de rayons gris et roses
Le chef-d'œuvre serein, comme un nouveau Memnon,
L'Aube-Postérité, fille des Temps moroses,
Fasse dans l'air futur retentir notre nom! (VERLAINE, 1867, p.158-159).

Facilmente, constatamos que o tema do trabalho poético, cada vez mais, tornava-se preponderante nas obras. Contudo, aquelas advertências de Gautier dos anos de 1852 eram, por vezes, tomadas literalmente pelos poetas de menor porte ou os ainda imaturos dessa segunda metade do século XIX, que, mais do que nunca, transformam suas poéticas em verdadeiros trabalhos de joalheiros, de ourives, carregando seus poemas de um léxico preponderantemente mineral (esmeralda, jade, ágata, ônix e etc.). Assim, não raro, no decorrer das três publicações da revista do **Parnasse** (1866, 1871 e 1876), muitos poetas compunham “medalhas”, “vasos”, “troféus”, “joias”, arrastando os poemas para o lado extremo da esterilidade, naqueles tempos de embates discursivos sobre a função da arte, algo que fora muito problematizado por Gautier em seus prefácios desde a década de 30.

Ezra Pound (1979) assinala, então, que se os parnasianos seguiam à risca os preceitos do trabalho poético formulado pela metáfora do esculpir, do limar e do cinzelar a substância dura, carecia-lhes ainda o mérito de Gautier. E esse mérito, essa vantagem, segundo ainda o *faber*, era devido a sua originalidade pioneira na escolha da matéria poética, o que foi apenas parcialmente compreendido pelos demais.

Se muitos parnasianos apenas trabalhavam com a matéria dura, em seu sentido literal, Gautier soube trilhar a sua verdade de sentimento: “[...] Talvez Gautier tencione ser ‘duro’; talvez tencione transmitir uma certa verdade de sentimento e acabe sendo realmente poético.” (POUND, 1979, p.125).

3. A “profissão de fé”

No Brasil, seguindo as mesmas tendências francesas, muitas “correntes literárias” da segunda metade do século XIX mostravam-se contrárias aos exageros sentimentais e aos exageros retóricos dos românticos. Logo, não demorariam a aparecer as primeiras obras com traços do **Parnasse**. Candido e Castello (1966, p. 120) apontam para a obra de Teófilo Dias, *Fanfarras*, de 1882, como a primeira obra de cunho parnasiano no Brasil; e que, apontam ainda, após estrear no verso romântico, muitos poetas tomam o partido do credo do Parnaso e realizam suas obras dentro de seu molde e de suas preconizações. Dentre os mais respeitáveis e virtuosos que emergem em favor do Parnaso, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac. O último, inclusive, jovem fascinado pela grandiosidade de Hugo e

pelo estilo de Gautier, compõe um poema muito semelhante ao credo do “L’Art”, porém, com algumas sutilezas que o distinguem do poema dos **Émaux et Camées**; na verdade, Bilac um poema sobre a poética que seguiria, sua “Profissão de fé” (1886):

Não quero o Zeus Capitolino
Hercúleo e belo,
Talhar no mármore divino
Com o camartelo.

Que outro - não eu! - a pedra corte
Para, brutal,
Erguer de Atene o altivo porte
Descomunal.

Mais que esse vulto extraordinário,
Que assombra a vista,
Seduz-me um leve relicário
De fino artista.

Invejo o ourives quando escrevo:
Imito o amor
Com que ele, em ouro, o alto relevo
Faz de uma flor [...] (BILAC, 1961, p. 5).

Além das trinta e duas estrofes que compõem o poema e que muito reverberam o “talhar” da forma do poema “L’Art” (salvo o metro), Bilac adiciona uma epígrafe: os dois últimos versos da primeira estrofe do poema “A M. Froment-Meurice”, de Hugo, que fora escrito em 1841, porém, publicado apenas em 1856, em **Les contemplations**: “Le poète est ciseleur,/ Le ciseleur est poète (HUGO, /s.d./, p. 51).”. O poema de Hugo, que fora dirigido ao famoso ourives François-Désiré Froment-Meurice, serve como elucidação para a poética de Bilac. Refusando o trabalho de obras grandiosas e descomunais, o poema de Bilac mostra-se antes seduzido pelo trabalho minucioso do ourives. Entretanto, várias estrofes do “L’Art” ecoam pelo seu poema:

[...] Torce, aprimora, alteia, lima
A frase; e, enfim,
No verso de ouro engasta a rima,
Como um rubim [...] (BILAC, 1961, p. 6).

Menotti del Picchia (p. 13), ao prefaciар a biografia literária feita por Fernando Jorge (1965) sobre o escritor Parnasiano, **Vida e poesia de Olavo Bilac**, afirma que Bilac rapidamente fora envolvido pela atmosfera parnasiana vinda da França e, que, principalmente, ficara fascinado pela tendência do esmero intelectualizado cujo mestre era Gautier:

Não seja a arte fancaria e biscate: seja tarefa difícil, consciente, asseada, em que haja sacrifício e orgulho. Só assim será bela e simples a obra. A própria beleza não

trabalha de improviso. De que suados labores, de que longos e pacientes esforços, de que complicado mecanismo de metamorfoses nascem a singeleza de uma flor e a naturalidade de uma borboleta. (BILAC, 1927, p. 24).

Referindo-se à língua, entretanto, Candido e Castello (1966, p.122) assinalam que muito do trabalho verbal da geração dos parnasianos, pautada numa excessiva e artificial correção gramatical, era fadada ao pedantismo e ao “tom acadêmico e professoral, por vezes bastante desagradável”.

4. Repercussões na lírica do século XX

Hugo Friedrich (1978), ao falar da tendência apolínea em detrimento à dionisíaca, chama-nos a atenção para o fato de que, cada vez mais, a lírica tornava-se fria, algébrica e lógica, em um movimento de “desromantização”. E, curiosamente, tal movimento não se encerrava apenas na linhagem poética formal, (naquela dos poetas que continuavam presos às formas fixas), tal movimento irradiava-se, inclusive, aos poetas que não tinham rigor métrico; desde então, tais poetas assumem uma atitude reflexiva em relação aos seus métodos.

Parece-nos menos incômodo assinalar uma repercussão poética de Gautier aos poetas da revista **Parnasse**, ao Parnaso brasileiro, a uma busca pela precisão verbal mallarmeana ou, até mesmo, a uma lucidez intelectual valeryana (embora a idiossincrasia do tenaz espírito de Valéry faça algumas reservas). Entretanto, a partir da observação de Friedrich, não se pode estranhar o fato de poéticas vinculadas ao modernismo norte-americano, a exemplo da de Pound e da de T.S. Eliot, discursarem sobre seus débitos ao poeta francês.

Na obra **T. S. Eliot: the poems**, por exemplo, Martin Scofield (1988) lembra que Eliot afirmava que sua grande dívida para com Pound era em razão da prescrição da leitura de **Émaux et Camées**, cujos versos duros e precisos, trabalhados na forma breve, certamente o conduziram a não permitir que seus versos livres se diluíssem.

Pound (2006), por sua vez, expressa, em **Abc da literatura** que, ao lado de Corbière, Rimbaud e Laforgue, Gautier é um dos poetas franceses que merecem uma leitura atenta e que certamente explicam o desenvolvimento do verso inglês no século XIX. Na verdade, podemos considerar a poética de Gautier como uma das fontes que explicam certas preferências poéticas dos *fabbri* T.S. Eliot e Ezra Pound: por exemplo, o comedimento lírico, a concisão e a grande quantidade de imagens.

O “esculpir a matéria dura”, que muitos levaram ao pé da letra, como nos diz Pound, era apenas a metáfora da necessidade do trabalho em transformar a Poesia em poema. O

mérito do Perfeito Mestre estava, sobretudo, na habilidade de, nas formas concisas, deixando de lado uma eloquência exuberante, fabricar verdadeiros medalhões poéticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANVILLE, T. **Poésies complètes**. Paris: G. Charpentier, 1899, p. 195-196.

BILAC, O. **Poesias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961, p. 5-10.

_____. A Alberto de Oliveira. In: _____. **Últimas conferências e discursos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1927, p. 24.

CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. Realismo, Parnasianismo, Simbolismo. In: _____. **Presença da literatura brasileira II**. 2 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966, p.105-130.

FAUSTINO. Pequena Arte Poética (Théophile Gautier) In: _____. **Artesanatos de poesia, fontes e correntes da poesia ocidental**. Org. Maria Eugênia Ventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 49-56.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

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

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

_____. **La Divine Épopée de M. Soumet**. Revue des Deux Mondes. Paris: 4ème série, tome 26, 1841.

HUGO, V. **Les contemplations**. Vol. I. Paris: Hetzel /s.d./, p.51-52.

JORGE, F. **Vida e poesia de Olavo Bilac**. Edição do centenário. Introdução de Menotti Del Picchia. São Paulo: Ed. Livraria Exposição do Livro, 1965.

MALLARMÉ, S. **Symphonie littéraire**. L'Artiste. Paris: 1865, p. 57-58.

POUND, E. **Abc da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. O Duro e o Suave na Poesia Francesa. In: _____. **A Arte da Poesia, ensaios escolhidos**. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 125-130.

SCHICK, C. G. **Seductive resistance: the poetry of Théophile Gautier**. Amsterdam – Atlanta: Rodopi B.V., 1994.

SCOFIELD, M. T. **S. Eliot: the poems**. New York: Cambridge University Press, 1988.

VALÉRY, P. **Variedades**. Organização de João Alexandre Barbosa e tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VERLAINE, P. **Poèmes saturniens**. Paris: Alphonse Lemerre, 1872, p.153-159.

ARTE E ULTRAJE: CARTAS DE LAWRENCE DURRELL E ALFRED PERLÈS SOBRE A OBRA DE HENRY MILLER

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

Profa. Dra. Maria Clara Bonetti PARO (FCLAr/UNESP)

RESUMO: Este artigo discute a correspondência entre Lawrence Durrell e Alfred Perlès sobre a obra de Henry Miller, intitulada **Art & outrage** [1959]. Os dois autores promovem uma troca de cartas cujo objetivo principal é avaliar e buscar uma forma de apresentar a obra de Henry Miller aos americanos (principalmente aos jovens). Este objetivo se aclara quando trazemos à baila a questão da censura, que ainda vigorava sobre as principais obras de Henry Miller em seu país natal, os Estados Unidos, na época desta correspondência. As discussões giram em torno da questão das intenções da obra do autor, suas influências, relação vida e obra, a questão da obscenidade e o papel da autobiografia no que tange a obra de Henry Miller. Acreditamos que esta obra dramatiza certos posicionamentos dos críticos em relação à obra milleriana, além de trazer em seu bojo as contribuições do próprio Henry Miller sobre sua obra e sua visão de seus primeiros trabalhos publicados. Desta maneira, discutir esta correspondência pode trazer interessantes contribuições sobre a obra do autor americano vindas de outros autores que conviveram intimamente e formam a primeira recepção de sua obra literária.

PALAVRAS-CHAVE: Cartas; Henry Miller; Crítica literária.

Introdução

O livro **Art & outrage**²⁰ [1959] (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972) é fruto da troca de cartas entre Lawrence Durrell e Alfred Perlès cujo intuito principal era avaliar e buscar uma forma de apresentar a obra de Henry Miller ao público estadunidense (principalmente aos jovens). É importante ressaltar que boa parte da obra de Henry Miller ainda sofria com a censura que vigorava sobre suas principais produções à época desta correspondência, suas principais obras sendo liberadas para comercialização nos Estados Unidos apenas no ano de 1964. Resumindo as discussões propostas por Durrell e Perlès neste livro, elas geralmente versam sobre a questão das intenções da obra do autor, suas influências, relação vida e obra, a questão da obscenidade e o papel da autobiografia em sua literatura. Sendo assim, Durrell e Perlès procuram aclarar para o público dos Estados Unidos quais

²⁰ Utilizaremos aqui a edição espanhola do livro, intitulada *Arte y ultraje* (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972).

seriam as verdadeiras intenções de Miller com sua escrita que sempre se apresentava entre a “arte” de uma literatura já considerada uma das mais inventivas do século XX e o “ultraje” de suas passagens consideradas obscenas e pornográficas.

Arte y ultraje dramatiza certos posicionamentos dos críticos em relação à obra milleriana, principalmente no que tange à questão da autobiografia e de sua escrita considerada “verdadeira”. Haveria obscenidade ao se escrever sobre uma vida? Obscenidade e autobiografia são questões que sempre se apresentaram em conjunto quando se trata da obra de Henry Miller e, justamente por isso, o que mais nos chama a atenção nesta troca de cartas é o convite que os autores fazem para o próprio Henry Miller participar da avaliação crítica de sua obra. Nunca alheio à oportunidade de falar de si e de seu trabalho, Henry Miller fornece a sua interpretação do significado de sua obra naquele momento. E é justamente esta interpretação de Miller que mais nos surpreende: a obra demarca, de maneira clara, a mudança no pensamento milleriano e o que podemos chamar de sua virada mística. Esta troca de cartas se torna dos mais importantes documentos para entender a mudança de pensamento do Henry Miller do período francês (1930 - 1939) para o da volta aos Estados Unidos.

Lawrence Durrell e Alfred Perlès: autoliberação e inocência

Como dissemos anteriormente, a troca de cartas proposta por Lawrence Durrell a Alfred Perlès tem por objetivo buscar uma forma de retificar o status em que se encontra a recepção da obra de Henry Miller nos Estados Unidos. O intuito dos autores é, como afirma Durrell, oferecer “uma visão coerente da totalidade da obra de Miller. [...] [Já que] tudo quanto se conhece de Henry *chez nous* é uma série de antologias de contos curtos e ensaios...”²¹ (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 9). O que este projeto acaba conseguindo, no entanto, é mostrar os diferentes posicionamentos quanto a obra de Henry Miller por parte de Durrell e de Perlès, chegando ao ponto da discórdia entre ambos os escritores. Claro que ambos concordam quanto à importância de Miller e, de certa maneira, o veem como o mais importante autor do século XX. O que mais incomoda Durrell é o que percebe como injustiça quanto à magnitude da literatura de Miller e sua falta de reconhecimento nos EUA devido à censura:

²¹ Todas os trechos traduzidos de *Arte y Ultraje* são de nossa responsabilidade. Trecho original: “*una visión coherente de la totalidad de la obra de Miller. [...] Todo cuanto se conoce de Henry chez nous es una serie de antologías de cuentos cortos y ensayos...*”.

Ali está, a solitária águia americana em seu ninho de Big Sur, escrevendo para os franceses e japoneses! O que fez o pobre Henry que Colombo não tenha feito? [...] Para alcançar seus objetivos se viu obrigado a ultrajar a sensibilidade de seus contemporâneos, teve que forçar as barras de aço do tabu, que golpear e sacudir-se como uma baleia ferida, teve que retorcer-se, inclinar-se e martelar... E agora que conseguiu o canonizam! Afirma-se que é a maior expressão do gênio norte-americano desde Whitman... todavia não deixam entrar seus livros!²² (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 9)

A crítica canoniza Miller, mas suas obras ainda são caso de polícia. Por isso a pergunta que orienta a troca de cartas é: “A arte é sempre um ultraje?”. Para responder a questão, Durrell e Perlès buscam as intenções da obra de Henry Miller. Vale lembrar que ambos, Durrell e Perlès, são escritores e baseiam suas avaliações da obra de Miller a partir de suas próprias experiências com a literatura, geralmente procurando intenções subjacentes às obras (como a Crítica Literária, por tanto tempo, achou relevante fazer).

Lawrence Durrell procura encontrar certa coerência na obra de Miller pois, para ele, ela naturalmente se divide entre a obscenidade e a escrita autobiográfica: estamos diante da obra de “homem” que decide narrar sua vida com franqueza e sem as máscaras habituais da moralidade (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 21-27). As intenções de Miller estão ligadas à retirada das máscaras sociais que recobrem o homem verdadeiro com reprovações morais, mentiras e julgamentos sobre o certo e o errado baseado em visões de mundo que fazem dos homens escravos, não seres livres. A chave de toda a obra de Miller é, então, “a autoliberação e o autodescobrimento... uma importante tendência mental de caráter religioso e artístico”²³ (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 42).

Alfred Perlès oferece uma perspectiva contrapontual às afirmações de Durrell. Para Perlès, a obra de Miller, como a obra de qualquer grande artista, carece de intenção. Sendo assim, o gênio de Henry Miller se expressa de forma análoga a um vulcão: “O vulcão expele gemas e cinzas sem discriminação, e devemos tomá-lo como é, não é verdade?”²⁴ (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 20). A principal característica de Miller para Perlès é a inocência, daí sua recusa em aceitar que haja uma intenção subjacente a obra de Miller, já que o gênio não pode deixar de ser aquilo que é, ou seja, não pode se expressar de

²² Trecho original: “¡Allí está, la solitaria águila norteamericana, en su nido de Big sur, escribiendo todavía para los franceses y los japoneses! ¿Qué hizo El pobre Henry que Colón no haya hecho? [...] Pero para alcanzar su objetivo se vio obligado a ultrajar la sensibilidad de sus contemporáneos, tuvo que forzar los cierres de acero del tabú, que golpear y sacudirse como una ballena herida, que retorcerse, e inclinarse, y martillar... ¡Y ahora que lo consiguió, lo canonizan! Afirmarse que es la mayor expresión de genio norteamericano desde Whitman. Pero... ¡todavía no dejan entrar sus libros!”.

²³ Trecho original: “la autoliberación y el autodescobrimiento... una importante tendencia mental de carácter religioso y artístico”.

²⁴ Trecho original: “el volcán arroja gemas y cenizas sin discriminación, y hay que tomarlo tal como es, ¿verdad?”.

outra maneira que não espontaneamente em suas obras: “o gênio é essencialmente inocente, ainda mesmo – e talvez, sobretudo – quando é ultrajante: tão inocente como um terremoto ou como um vulcão em erupção. Em nossa atual tarefa o valor da autêntica crítica literária está precisamente em assinalar este aspecto”²⁵ (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 19).

Estes diferentes posicionamentos se tornarão ainda mais contrastantes quando Lawrence Durrell remeter as cartas que trocou com Alfred Perlès ao próprio Henry Miller, convidando-o a participar da correspondência e aclarar qual seu posicionamento sobre sua própria obra. A participação daquele que é assunto da troca de cartas faz de *Arte y Ultraje* um livro *sui generis*, pois a troca de cartas toma um rumo totalmente diferente quando Miller começa a expressar o que pensa de sua obra, tornando-se a referência principal para interpretação e desarticulando o objetivo primeiro da correspondência que era a apresentação da obra de Miller por outros escritores e apreciadores de sua literatura.

O que acontece, então, é o malogro deste intercâmbio entre Durrell e Perlès. Após a contribuição de Miller, Perlès mantém sua posição quanto à gratuidade do gesto artístico do gênio e oferece uma visão do trabalho de Miller em contrariedade ao que o próprio Miller afirma de seu trabalho. Para Perlès, a literatura de Miller é o trabalho do gênio que digeriu todas as obras que pôde conseguir das vanguardas francesas e as expeliu transformadas, de forma inocente em sua expressão despreocupada e intimamente ligada à “arte de viver, [já que] escrever é apenas prelúdio ou forma de iniciação a esse fim”²⁶ (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 96). Resta avaliar o que Henry Miller tem a dizer sobre sua própria obra.

A interpretação de Henry Miller: a serenidade do artista

A primeira coisa a ser rebatida por Miller das conclusões a que chegavam Durrell e Perlès é: não existe a separação entre vida e obra. Para Miller, a obra é extensão de sua vida e jamais poderia ser distinta de quem ele é: ela expressa a verdade mais íntima do escritor e sua inapelável unidade enquanto homem.

Uma das coisas que mais me irritam, no caso dos críticos, é a afirmação que você [Lawrence Durrell] assinala, no sentido de que sou distinto de mim mesmo. Isso é simplesmente impossível. Seja quem for o artista, se se o estuda profunda, sincera, objetivamente, comprovaremos que ele e sua obra constituem uma unidade.

²⁵ Trecho original: “*el genio es esencialmente inocente, y aún – y quizás sobretudo – cuando es ultrajante: tan inocente como un terremoto o como un volcán en erupción. En el marco de nuestra actual tarea el valor de la auténtica crítica literaria consiste precisamente en señalar este aspecto*”.

²⁶ Trecho original: “*arte de vivir, que escribir no es sino un preludio o forma de iniciación para ese fin*”.

Se não fosse assim, poderíamos afirmar que os planetas são capazes de sair de suas respectivas órbitas²⁷. (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 49)

A crítica jamais é astuta o bastante para compreender que toda obra é parte de uma unidade maior, uma unidade entre o escritor e obra que produziu: os dois termos são parte integrante daquele planeta que é incapaz de “sair de sua respectiva órbita”, ou seja, não há maneira de uma obra ser a expressão de outra pessoa que não daquela que a produziu. A insistência de Miller nesta questão é muito instigante, pois sua obra é irregular: o conteúdo pode ser colhido de sua biografia, mas a forma de conteúdo e a forma de expressão variam de maneira drástica quando consideramos o conjunto de sua obra. A variação é tão grande que nos possibilita investigar a ruptura entre o seu período de produção na França e sua escrita já após o retorno aos Estados Unidos. Voltemos à afirmação de Miller sobre a unidade de sua obra. Se há questionamento sobre a relação da vida de Miller com suas obras, esta discussão só surge pelas diferenças entre cada uma de suas obras: se a unidade entre vida e obra existe, como afirmada pelo autor, então as obras também respeitam o momento pelo qual o escritor está passando: suas transformações, descobertas e outros sentimentos.

De certa maneira, o homem que você viu em Villa Seurat era uma espécie de monstro, porque se encontrava em processo de transformação. Estava civilizado apenas parcialmente, por assim dizer. As tensões haviam se suavizado, podia ser ele mesmo e seu eu próprio e natural era – lhe digo com o risco de imodéstia – o que você sempre percebeu e respeitou em mim. (Em meu foro íntimo sempre penso que nasci “ultracivilizado”. Outro modo de dizê-lo, mais difamatório, seria naturalmente afirmar que eu era excessivamente sensível)²⁸. (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 49-50)

Portanto, o ponto em que Miller se encontra após seu retorno de Paris é este: a transformação que deveria ter ocorrido chegou ao seu fim e ele finalmente pode ser aquilo que é. Seu processo foi “descivilizar-se” e tal feito só foi possível quando encontrou sua voz enquanto escritor. Sua expressão só surge no momento em que o escritor se torna um estrangeiro para si mesmo, buscando uma forma de expressar-se como aquilo que é sem entraves e de maneira sempre verdadeira a si mesmo. Mas este movimento de liberação se

²⁷ Trecho original: “Una de las cosas que más me irrita, en el caso de los críticos. Es la afirmación que usted señala, en el sentido de que soy distinto de mi mismo. Eso es simplemente imposible. Se quien fuere el artista, si se lo estudia profunda, sincera, objetivamente, comprobaremos que él y su sombra constituyen una unidad. Si no fuera así, podríamos afirmar que los planetas son capaces de salir de sus respectivas órbitas”.

²⁸ Trecho original: “En cierto sentido, el hombre que usted vio en Villa Seurat era una suerte de monstruo, porque se hallaba en proceso de transformación. Se había civilizado parcialmente, por así decirlo. Las tensiones se habían suavizado, podía ser él mismo, y su yo propio y natural era – lo que usted siempre ha percibido y respetado en mí. (En mi fuero íntimo siempre pienso que nací ‘ultracivilizado’. Otro modo de decirlo, más difamatorio, sería naturalmente afirmar que yo era excesivamente sensible)”.

apresenta tão violentamente quanto o momento do nascimento: em **O mundo do sexo** [1959] (MILLER, 2007), o autor relembra da significância de **Trópico de câncer** [1934] (MILLER, 2006) para sua obra e vida:

Naquele meu primeiro ou segundo ano, em Paris, fui literalmente aniquilado. Não havia sobrado nada do escritor que eu esperava vir a ser, apenas o escritor que eu tinha de ser. (Ao encontrar o meu caminho, encontrei a minha voz) O *Trópico de Câncer* é um testamento encharcado de sangue revelando os estragos da minha luta no ventre da morte. O forte odor de sexo que o percorre é realmente o aroma do nascimento; só é desagradável ou repulsivo para aqueles que não conseguem entender o seu significado. (MILLER, 2007, p. 27)

A importância testamentária de **Trópico de câncer**, no entanto, é minimizada no momento da troca de cartas em **Arte y ultrage**. Frente à explanação de seu projeto como escritor, Miller se desvencilha de seu primeiro livro publicado como obra acessória ao verdadeiro objetivo de sua obra enquanto escritor: descrever o período de sete anos em sua vida antes da viagem à Paris: período em que conhece June Smith e em que se descobre enquanto escritor, abandonando sua antiga esposa e seu trabalho na Cosmodemonic Telegraphic Company. Este período de sete anos é tão precioso para Miller que se imiscui no próprio fundamento de sua perspectiva, inclusive na temporalidade de suas narrativas:

Antes que me esqueça... uma coisa importante! Recorde que sempre, com exceção de “Câncer”, eu escrevo em sentido contrário aos ponteiros do relógio. Meu ponto de partida será o de chegada – a chegada à Paris – ou, para dizer de outro modo, a irrupção. De maneira que estou explicando a história de um homem que você [Lawrence Durrell] nunca viu ou conheceu; em geral, pertencente a um período definido, desde a época em que encontrou June (Mona-Mara) até a partida para Paris. [...] Mas eu tento – é claro, me referindo apenas aos romances autobiográficos – ser e representar apenas o homem que eu fui durante esse período de sete anos. A partir desse segmento temporal posso olhar para trás e para frente. Mais ou menos do mesmo modo que se realiza a descrição de nossa própria época – o período de Janus, o momento crucial em que ambos os caminhos se tornam claros e visíveis – pelo menos para os que veem e pensam²⁹. (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 52)

Analisando as principais obras do período francês de Henry Miller, **Trópico de câncer**, **Primavera negra** [1936] (MILLER, 1968) e **Trópico de capricórnio** [1939]

²⁹ Trecho original: “pero antes de que me olvide... ¡una cosa importante! Recuerde siempre que, con excepción de ‘Cáncer’, yo escribo en sentido contrario al de las agujas del reloj. Mi punto de partida será el de arribada – la llegada a Paris – o, para decirlo de otro modo, la irrupción. De modo que estoy explicando la historia de un hombre que usted nunca vio ni conoció; en general, pertenece a un período definido, desde la época que encontró a June (Mona – Mara) hasta la partida para Paris. [...] Pero se intenta – por supuesto, me refiero sólo a las autonovelas – ser y representar el hombre que yo fui durante ese período de siete años. Desde ese segmento temporal puedo mirar hacia atrás y hacia adelante. Más o menos del mismo modo que se realiza la descripción de nuestra propia época – el período de Janus, el momento crucial, en el que ambos caminos resultan claros y visibles – por lo menos para los que ven y piensan”.

(MILLER, 2008), podemos questionar a questão da autobiografia, embasados na própria relação entre forma de expressão e forma de conteúdo: a questão do eu do narrador que não se firma enquanto centro da narrativa, tornando-se apenas mais um elemento de igual valência a qualquer outro nas obras elencadas. No entanto, nos baseamos principalmente na temporalidade destas obras, que previnem estas narrativas de serem autobiografias centradas de maneira tradicional em contar a vida de seu autor. Muitas vezes a deriva temporal leva o narrador a abandonar seu eu e entrar na própria espessura do tempo, tornando-se narrador de toda e qualquer vida com que entre em contato neste processo – as narrativas tornam-se uma história de todos os povos, tempos e do mundo. Na citação acima, Miller deixa claro que esta deriva temporal está ancorada neste período de sete anos em sua vida e que *Trópico de câncer* é o único de seus “romances autobiográficos” que não respeita sua regra de escrever ao contrário dos “ponteiros do relógio”. Percebemos, então, uma ressignificação do projeto de Miller enquanto escritor: o objetivo passa a ser “ser e representar o homem” que Miller foi neste período delineado de tempo. O que isso acarreta para interpretação de suas obras é uma divisão mais clara entre os seus livros “autobiográficos” e o resto de sua produção literária, que é apresentada de maneira diferenciada ou, para sermos mais exatos, definida enquanto circunstancial. **Trópico de câncer** voltaria a ter sua importância enquanto obra autobiográfica, mas apenas enquanto apêndice da “Trilogia da crucificação rosada”³⁰ – mesmo **Trópico de capricórnio** poderia ser definido enquanto apêndice destas obras centrais do projeto literário de Miller, com **Primavera negra** aparecendo como exercício de estilo sem real importância.

Voltemos ao período de sete anos destacado por Miller. Como dissemos anteriormente, a narrativa deste período definido da vida do autor se concretizou com a publicação de **Sexus** (MILLER, 2004), **Plexus** (MILLER, 2005) e **Nexus** (MILLER, 2006). Aliás, no momento de publicação de *Arte y Ultrage* o último volume desta trilogia ainda não havia sido publicado³¹. De qualquer maneira, o que mais nos mostra a mudança de orientação de Miller das características que pudemos perceber em seu período francês é a reavaliação de toda a sua trajetória literária deste período de autoexílio:

Durante todo este período parisiense, antes de chegar a *Capricórnio*, eu havia estado gozando, se posso dizer deste modo, os efeitos da literatura de outros homens. Eu me havia aberto a todas e cada uma das influências. Especialmente a dos franceses. Em minha cabeça escrevia constantemente... quero dizer, como eles podiam

³⁰ Formada por *Sexus* [1949], *Plexus* [1953] e *Nexus* [1960].

³¹ A primeira edição de *Nexus* acontece em 1960, um ano após a primeira edição de *Arte & Outrage*.

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 mesmo³². (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 117-119)

A diferença entre o período francês é mostrada pelo próprio autor: antes não conseguia se decidir entre ser o porta-voz da verdade, o que é agora de volta aos Estados Unidos, ou ser um urdidor de histórias. Desta maneira, as passagens de maior variação temporal, a narração no presente do indicativo, os momentos em que o eu do narrador já não significa mais um centro na narrativa e se espalha na própria espessura do tempo e da história são reduzidos a “momentos ociosos entre duas obras, ou entre capítulos de um livro” – meras irrupções em seu processo até chegar ao centro de seu projeto enquanto escritor. Trópico de capricórnio é mostrado como o primeiro passo para este fim: a busca de narrar sua vida tem que começar pela infância no Brooklyn até o casamento com sua primeira mulher. O que este novo posicionamento acarreta é uma relação outra entre Miller e sua própria obra, pois agora não importa mais escrever ou entender o próprio ofício enquanto arte: só resta a nova postura de quem descobriu que, através da expressão da verdade de uma vida, supera-se mundo:

[Tenho o] sorriso de quem está “por cima da batalha”. De quem supera o mundo. E que desse modo o encontra. Pois não só devemos estar nele e sobre ele [o mundo], como também devemos ser dele. Devemos amá-lo pelo que é... e quão difícil é! Apesar de tudo, esta é a primeira e única tarefa. Se nos esquivamos dela, estamos perdidos. Se nos perdemos nela, nos libertamos³³. (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 66-67)

Percebemos que o pensamento de Miller, em seus grandes contornos, permanece o mesmo: a relação com o Real, com o mundo enquanto totalidade de acaso que não pode ser

³² 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”.

³³ Trecho original: “la sonrisa de quien está ‘por encima de la batalla’. De quién supiera al mundo. Y que de ese modo lo encuentra. Pues no sólo debemos estar en él y sobre él sino que también debemos ser de él. ¡Debemos amarlo por lo que es... y cuán difícil es! Y a pesar de todo, es la primera y la única tarea. Si la esquivamos, estamos perdidos. Si nos perdemos en ella, nos liberamos”.

julgada como boa ou má. Ou seja, ainda aqui as razões metafísicas para este tipo de pensamento estão distantes e, baseando-nos apenas neste parágrafo, podemos perceber que o autor continua embasando seu pensamento na liberdade humana, na própria tarefa de aceitar o mundo em tudo que ele tem a oferecer – bom e mau, feio e bonito, obscuro e elevado: tudo tem o mesmo valor e faz parte de nossa vida neste planeta (ROSSI, 2011). Ainda assim, **Arte y ultraje** adiciona elementos que corroboram nossa proposição de que existe uma virada mística na obra do autor. Esta mudança, já anunciada com a ressignificação que Miller impõe à sua obra, se revela ainda mais profunda quando é aliada à uma busca religiosa:

E porque todos os críticos, e às vezes alguns amigos, esquecem o que disse tantas vezes... meus esforços para encontrar um Deus, uma religião, uma fé, um modo de vida. E isso desde muito cedo. O Pensamento Novo, a Cultura ética, a teosofia, o movimento Bahai... que me faltou experimentar? E esse evangelista, Benjamin Fay Mills que me foi apresentado por Bob Challacombe! Quanto devo a esse homem! Quanto o reverencio ainda agora³⁴! (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 74)

No trecho acima citado, o autor está relembando o papel que as religiões, e seus esforços por buscar um deus, tiveram em sua formação. Nova é a informação de que este movimento permaneceu importante durante toda sua produção literária. Claro, podemos sempre lembrar que a astrologia aparecia na obra de Miller em seu período francês: Miller discutindo mapa astral, a questão do alinhamento dos planetas e influência do movimento dos astros em sua vida, dentre outras questões. Ainda neste tópico, podemos citar o cristianismo de orientação protestante e católica, quase sempre abordado de maneira irônica e com certo escárnio, como é próprio do autor em seu período francês e, possivelmente, também devido ao seu pensamento do período. De qualquer forma, todos estes elementos possuíam igual valor perante os narradores de **Trópico de câncer**, **Primavera negra** e **Trópico de capricórnio**. O retorno aos Estados Unidos acarreta, justamente, uma mudança na relação entre os elementos religiosos e a postura de Miller em relação à sua obra: é estabelecida uma correlação entre modo de vida e religião/Deus/fé. No período francês o autor possuía uma postura ativa de liberação de tudo aquilo que se apresenta enquanto acessório em prol de uma liberdade fundada no humano em todas as suas expressões, no amor fatis e em uma relação com o Real através da literatura que não passasse pela representação: sua literatura,

³⁴ Trecho original: “Y por qué todos los críticos, y a veces aún mis buenos amigos, olvidan lo que tan a menudo he dicho... mis esfuerzos por hallar un Dios, una religión, una fe, un modo de vida. Y ello desde muy temprano. El Pensamiento Nuevo, la Cultura Ética, la teosofía, el movimiento Bahai... ¿Qué me faltó probar? ¡Y ese evangelista, Benjamín Fay Mill, a quien me presentó Bob Challacombe! ¡Cuánto le debo a ese hombre! ¡Cuánto lo reverencio aún ahora!”.

considerada autobiográfica ou não, era um processo que possuía estas características enquanto pensamento. Agora, os elementos em relação estão invertidos e, com isto, a própria relação já é outra – se existia atividade de liberação, ela era apenas exercida em direção a uma fé que pudesse dar base a esta liberação, um Deus capaz de refundar o humano a partir do próprio humano, criando uma estranha transcendência em que o homem se iguala espiritualmente a um Deus cuja existência não tem a menor importância:

Não é de se estranhar que eu esteja saturado de anomalias, como escritor e como ser humano. Não gosto da crítica não por que eu seja vão e egocêntrico, nem porque creio que sou um grande escritor... oh, não! Trata-se, meu querido amigo [Alfred Perlès], de que a arte tem sido a inquietude de toda minha vida. A palavra nada me significa, nem o que presentemente representa. Como Deus. Mas não me deixo enganar pelos homens que pretendem pronunciar a palavra com particular devoção. Não busco a arte na arte, do mesmo modo que não busco a Deus na religião. [...] É possível que tenha acreditado (ingenuamente) que a arte é capaz de dar mais do que os homens tenham se atrevido a esperar. Do mesmo modo que podemos dizer que Deus é capaz de cometer crimes piores do que imaginam os mortais. Eu O reverencio constantemente. Mas nunca pretendi conhecê-Lo³⁵. (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 119-120. Grifos do autor.)

O que parece trazer certa inquietude a esta análise de Miller é: em vez de prosseguir com seu pensamento fundado na experiência humana, mesmo que falha e malograda, a reviravolta se dá como se a relação não tivesse sido alterada. É como se Deus fosse o terceiro termo entre atividade liberadora e literatura – ponto de convergência necessário para que a criação de um novo modo de vida tivesse certa possibilidade de se manter sob esta cobertura de absoluto e eternidade. E, como pudemos ler acima, a busca por esse Deus não é vã, pois não existe pretensão de conhecimento – ele é termo vazio, caixa de ressonância. Arte e Deus são equivalentes, pois carecem de definição ao mesmo tempo em que surpreendem em suas capacidades de modificar o homem. Por isso, esta estranha correlação entre expressão da verdade de si, a verdade de Henry Miller, e arte: pouco importa se a expressão da verdade será avaliada enquanto arte, já que a arte nunca está no campo do conhecido, mas da busca. A arte, assim como Deus, está em todos os lugares para ser reverenciada e, como Deus, está presente em toda e qualquer esfera, se expressando de infinitas maneiras, inclusive não

³⁵ Trecho original: “No es de extrañar que yo esté saturado de anomalías, como escritor y como ser humano. La crítica me rebota, no porque yo sea vano y egocéntrico, ni porque crea que soy un gran escritor... ¡oh, no! Se trata, mi querido, amigo, de que el arte ha sido la inquietud de todo mi vida. La palabra nada me significa, ni lo que presuntamente representa. Como Dios. Pero no me dejo engañar por los hombres que pretenden pronunciar la palabra con particular unción. No busco el arte, del mismo modo que no busco a Dios en la religión. [...] Es posible que haya creído (ingenuamente) que el arte es capaz de dar más de lo que los hombres se han atrevido a esperar. Del mismo modo que puedo decir que Dios es capaz de cometer crímenes peores de los que nos imaginamos los mortales. Lo reverencio constantemente. Pero nunca pretendo **conocerlo**”.

artísticas: seu conteúdo é pura verdade, ou seja, um processo de revelação que nunca chega, mas sempre é buscado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quão distantes estamos agora de **Trópico de câncer** e seu “longo insulto, uma cusparada na cara da Arte, um chute na bunda de Deus, do Homem, do Destino, do Tempo, do Amor, da Beleza, do que você quiser” (MILLER, 2006b, p. 8)? As bases da literatura de Miller, e de seu pensamento, lembram a de um mestre Zen: ele nada quer conhecer, mas tudo viu e nada mais o abala – sua obra se torna única e exclusivamente verdade sob esta nova significação, se torna inseparável de sua vida, pois foi construída enquanto busca análoga a de sua própria existência. E este tipo de relação desemboca em um estado particular, serenidade:

Serenidade é o estado que nos permite existir acima de tudo isso, quando não importa o que pensam, digam o que queiram, e alguém age como é, e vê a Deus e o Diabo como uma só pessoa. Claro, ao chegar neste ponto deixa-se de escrever. E já não é necessário continuar interpretando a Deus ou ao Diabo. Ultrapassamos todos os véus e o mundo está sempre no nível de nossa visão, do material de nossa visão. Então descobre-se que a luz não é a manifestação de uma lei física, senão um dos infinitos aspectos do próprio espírito. E sobre a terra não há luz que possa ser comparada com a luz interior³⁶. (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 122-123)

A serenidade enquanto estado de espírito não implica em adesão a princípios religiosos, o que condiz com a visão de Miller de que Deus não está na em nenhuma religião e não deve existir a pretensão de conhecê-lo – sobra apenas a reverência. Pouco antes do trecho que citamos, o autor conta que foi censurado por recusar-se a julgar o mundo entre “bem e mal”: “Uma pessoa não deve amar desse modo amplo e indiscriminado. Uma pessoa não deve ter amigos que também sejam traidores, ladrões e sabe-se lá quantas coisas mais. Não se deve gozar de um bom filme tanto quanto de um mau”³⁷ (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 122). Por isso a opção por um individualismo místico que se embasa na experiência criativa daquele que reverencia o mundo como ele é, que vê em seus contrapontos e contradições nada mais do que expressão dos “infinitos aspectos do próprio espírito”.

³⁶ Trecho original: “Serenidad es el estado que nos permite existir por encima de todo esto, cuando no importa lo que piensen, digan o quieran, y por el contrario uno procede como es, y ve a Dios y al Diablo como una sola persona. Por supuesto, al llegar a ese punto uno deja de escribir. Ya no es necesario continuar jugando a Dios o al Diablo. Uno ha penetrado todos los velos, y el mundo está siempre al nivel de nuestra visión. Entonces uno descubre que la luz no es una manifestación de cierta ley física, sino uno de los infinitos aspectos del espíritu mismo. Y sobre la tierra no hay luz que pueda equipararse a la luz interior”.

³⁷ Trecho original: “Uno no debe amar de ese modo amplio e indiscriminado. Uno no debe tener amigos que también sean traidores, ladrones, y qué se yo cuantas cosas más. No se debe gozar de una mala película tanto como de una buena”.

Escrever já não é mais necessário quando se chega neste estado de serenidade: o que antes era necessário para compreender a significação de um período de vida definidor já foi feito e a escrita nada mais tem a oferecer. E, realmente, Miller cessa de escrever se insistirmos nesta perspectiva: o autor continuará a ser muito prolífico, mas sua escrita não mais abordará o famoso período de sete anos em sua vida; com a publicação da **Trilogia da crucificação rosada** o autor com certeza deixa de escrever: já não há mais nada em sua vida, pelo menos nada naquele fatídico período de sete anos, que não tenha sido explorado e esmiuçado por essa perspectiva que vê no passado o germe de toda uma vida. Sim, Miller continuará a escrever artigos, ensaios e a pintar suas aquarelas: fará isso serenamente, sentindo-se mais próximo do Deus tão humano que reverencia em si e muito mais consciente de sua luz interior – regozijando-se para além de todos os véus que recobrem a verdade de sua vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

MILLER, Henry. **Nexus**. Tradução de S. Flaksman. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

_____. **O mundo do sexo**. Trad. R. Muggiati. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. **Plexus**. Tradução de S. Flaksman. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

_____. **Primavera negra**. Tradução de A. Arruda. São Paulo: IBRASA, 1968.

_____. **Sexus**. Tradução de S. Flaksman. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

_____. **Trópico de câncer**. Tradução de B. Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. **Trópico de capricórnio**. Tradução de M. Santarrita e A. Pessoa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ROSSI, Daniel. **Filosofia nos trópicos**: literatura e filosofia em *Trópico de câncer*. Campo Grande (MS): UFMS, 2011. (Dissertação de mestrado).

MEMÓRIA COMO LUGAR INESCAPÁVEL NOS CONTOS “SAINDO DE DENTRO DO CORPO”, DE FLÁVIO MOREIRA DA COSTA, E “LONGE DA TERRA”, DE LUIZ FERNANDO EMEDIATO

Daniella Sigoli Pereira
M-PG-IBILCE/UNESP, CAPES
daniellasipereira@hotmail.com

Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior (UNESP/ Rio Preto)

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar dois contos que permitem compreender de que modo as marcas da ditadura atingiram os artistas do período da ditadura militar no Brasil e a forma que eles encontraram para lidar com o sistema de repressão, buscando representá-la tanto formalmente quanto tematicamente. Nos dois contos será destacado o papel preponderante da memória, que tem uma função essencial na literatura dos anos 70 e 80. É memória que garante uma consciência de combate permanente às atrocidades cometidas pelo regime.

PALAVRAS-CHAVE: Flávio Moreira; Luiz Fernando Emediato; narrativa e memória; literatura e repressão.

Em 1964, a sociedade brasileira sofria um golpe civil-militar que se estenderia até meados de 1984. Tal golpe fez com que se instaurasse uma ditadura marcada pelo governo de militares que agiram com violência, repressão e arbitrariedade com os civis brasileiros de uma forma geral, assim como e, principalmente, com determinadas classes que eram majoritariamente perseguidas. Uma dessas classes era as dos artistas que com sua arte tentavam manifestar sua opinião crítica questionando ações do governo instaurado. É nesse contexto autoritário em que temos uma grande produção literária, na qual os autores tentavam enfrentar a repressão e trazer à tona um dos principais aspectos que marcaram esse período: o tema da tortura, que era parte das ações “políticas” do Estado. Cito ações políticas entre aspas porque como bem afirma Hannah Arendt “o poder é de fato a essência de todo governo, e não a violência. A violência é por natureza instrumental; como todos os meios, ela sempre depende da orientação e da justificação pelo fim que almeja.” (ARENDR, 2013, p. 68).

Na década de 80, inicia-se um período de abertura política que se estende até o fim da ditadura, então, percebemos um deslocamento na temática retratada por esses artistas, os

escritores que produziram seus textos a partir dessa época têm de lidar com um outro aspecto: a memória coletiva dos tempos da ditadura. Essa memória estava muito ligada com a violência que já era representada nos anos de 1960 e 1970, mas agora já é dada com um olhar mais desencantado por quem vivenciou essa experiência.

Essa memória tem uma função coletiva social, no sentido em que pensa Adorno ao comentar Auschwitz. “a pouca consciência existente em relação a essa exigência [de que Auschwitz não se repita] e as questões que ela levanta provam que a monstruosidade não calou fundo nas pessoas, sintoma da persistência da possibilidade de que se repita no que depender do estado de consciência e de inconsciência das pessoas” (ADORNO, 1995, p. 119).

Renato Franco, ao comentar tal texto de Adorno, bem como sua relação com a literatura produzida no Brasil, pontua muito bem que

A observação de Adorno parece conter assim um exigência: a de que, mediante tal postura, a arte deve auxiliar os homens a lembrar do que as gerações passadas foram capazes para, desta maneira, poderem efetivamente evitar que a catástrofe possa ainda eclodir. A arte, neste sentido, pode ser considerada uma forma de resistência e compreende uma dimensão ética, enquanto manifestação da indignação radical diante do horror. (FRANCO, 2003, p. 356)

Faz-se necessário entender que são contextos completamente diferentes, enquanto os campos de concentração eram marcados por um governo totalitário, no Brasil tínhamos um governo autoritário. Em Auschwitz, tivemos um massacre sem precedentes de uma raça, os judeus, bem como um enorme número de assassinatos contra homossexuais e ciganos, no Brasil, o número de mortos foi muito menor e a perseguição não se deu contra uma raça especificamente, mas, sim, contra aqueles que questionavam o governo vigente. Sendo assim, a ruptura sofrida por uma nação em que se estabeleceram os campos de concentração é bem menor e menos traumática que a sofrida pelo povo brasileiro.

Entretanto, esses números não fazem com que a crueldade e violência exercida contra cidadãos brasileiros seja menor. Houve arbitrariedades, assassinato, desaparecimentos e agressões que deveriam nunca mais se repetir. É por isso que a memória que os escritores brasileiros retrataram em seus textos tem o compromisso ético e a importante função de não permitir a banalização dos atos cometidos pelos militares, bem como a sua possível repetição.

Jaime Ginzburg pensa a maneira como arte, enquanto manifestação crítica, é importante nesse contínuo ato reflexivo e memorialístico:

Se existem ruínas de catástrofes históricas, é importante que elas sejam observadas, e que delas emanem questões sobre o passado. A literatura, em busca de uma

poética de restos, ganha potência expressiva e permite empatia com aqueles que viveram o Brasil como espaço de repressão ou trauma (GINZBURG, 2012, p. 204).

Ginzburg discute, a partir do texto “O narrador” de Walter Benjamin, que para além da temática que é retratada nesses textos literários, é necessário olhar para a forma como essas narrativas se apresentam. Nesse sentido, o narrador (penso aqui o narrador não enquanto o contador de história, mas já a figura formal enquanto instância narrativa) tem de ser revisto porque não se encaixa dentro da estrutura tradicional, ele representa alguém que foi oprimido, que experienciou uma vivência violenta e que tenta, de alguma forma, encontrar meios para se expressar, mas sua expressão não pode ser completa e, por vezes, o leitor se depara com um texto marcado por uma estrutura fragmentária:

Para a pesquisa literária, é necessário o desafio de verificar como, nas formas literárias, encontramos lapsos, descontinuidades, contradições, subversões de convenções, rupturas com gêneros tradicionais, questionamentos a respeito da capacidade comunicativa e expressiva da literatura. Devemos redobrar a atenção sobre esses elementos quando interessam não como em fim em si mesmos, como experimentos formais, mas quando associados a temas que, direta ou indiretamente, digam respeito ao impacto brutal da violência social (GINZBURG, 2000, p. 50).

É o que verificamos em “Saindo de dentro do corpo”, de Flávio Moreira da Costa e em “Longe da terra”, de Luiz Fernando Emediato, a estrutura é lacunar, fazendo com que o leitor tenha de imaginar e preencher os recortes e omissões que faltam nos contos, já que o próprio narrador se exime ou não consegue contar a história de uma maneira completa, temos então, tema e forma unidos:

Podemos considerar essa situação como uma modalidade de exílio – não necessariamente um exílio geopolítico, mas um exílio do sujeito com relação a si mesmo, descentrado de suas referências, cindido, exposto, por exemplo, às situações do confinamento, da perseguição do controle disciplinar, da repressão abusiva. Um sujeito que não pode, ao menos no horizonte imediato, contar com autonomia, liberdade ou condição de superação das suas limitações (GINZBURG, 2012, p. 216).

Essa forma lacunar, bem como a percepção do modo como o sujeito está cingido e fragilizado permite que a narrativa tenha um foco mais subjetivo, fazendo com que o leitor se aproxime e seja impactado de alguma maneira pelo que está sendo narrado.

Além do compromisso do dever da memória para evitar que ocorra a repetição dos fatos, a memória tem nos textos dos escritores que tratam do tema da ditadura militar brasileira a função de revisar e questionar o discurso oficial contado por aqueles que estão ou estavam no poder durante o governo. Há também a memória individual que se manifesta

como uma forma de sobrevivência por parte daquele que experimentou alguma forma brutal de violência e possui, como bem afirma Seligmann-Silva (2008), essa necessidade absoluta de narrar a fim de se reintegrar e se reencontrar, ainda que muito precariamente deve-se ressaltar, com os outros indivíduos da sociedade.

Quanto aos textos literários aqui escolhidos, deve-se esclarecer que foram selecionados, primeiramente, pela necessidade de se fazer um recorte que limitasse o estudo da proposta do artigo, portanto representam uma parcela muito pequena do que foi produzido na época. Além disso, foi possível perceber nesses textos aproximações que permitem uma maneira de melhor explicitar como os aspectos memorialísticos, portanto, a memória emergindo como tema recorrente no trajeto desses personagens, surgem na trama e modificam até mesmo o modo discursivo de construí-las.

O que Fábio Lucas diz na apresentação do livro **Contos da repressão** organizado por ele e que traz contos de importantes autores que escreveram pós-64, como Rubem Fonseca e Néida Piñon, e do qual cito o conto de Flávio Moreira da Costa, serve-nos aqui para definir o caráter dos dois contos escolhidos para análise:

Estes contos curiosamente não apontam para a utopia, não se transformaram em arma ideológicas para se lograr uma revolução social ou uma sociedade perfeita. O seu conteúdo é crítico, milita mais na área da negatividade e desesperança do que na idealização de um mundo corrigido. Somente por linha reflexa é que dizem da emancipação humana.” (LUCAS, 1987, p. 15).

São os chamados, portanto, textos pós-utópicos, não se trata aqui de chamá-los de niilistas, mas de não ingênuos já que temos um contexto de desconfiança frente às grandes utopias.

“Saindo de dentro do corpo”, de Flávio Moreira da Costa.

Flávio Moreira da Costa nasceu em Porto Alegre em 1945. Participou do movimento do Cinema Novo como diretor, ator, crítico e roteirista. O golpe de estado e a ditadura militar em 1964 impediram-no de concluir seus cursos de Filosofia e Direito na UFRJ. Em 1966, como bolsista do governo francês, estuda em Paris com Jean Rouch (cinema etnográfico), com Lucien Goldman e Roland Barthes.

“Saindo de dentro do corpo”, de Flávio Moreira da Costa, foi publicado na coletânea de contos **Malvadeza Durão** (Editora Record, 1983), livro que reunia, entre outras, as

narrativas com as quais Costa concorreu no Concurso Nacional de Contos do Paraná de 1978, inclusive a que dá título ao livro, classificada em primeiro lugar.

Temos, neste conto, um narrador em primeira pessoa que conta sua história a partir do tempo presente, mas que tem seu discurso interrompido para que um texto que aparece entre parênteses dê abertura ao plano memorialístico a fim de que o narrador possa recuperar e revivenciar fatos ocorridos no passado quando fora encarcerado e torturado como preso político. “A narrativa dos fatos passados, articulada entre parênteses, evidencia o isolamento, o suplício físico e a tortura psicológica sofridos pelo então ‘estudante de personalidade forte’, enquanto esteve preso.” (CUNHA, p. 138). Por meio dessas lembranças, ficamos sabendo que o personagem encontrara o carcereiro, que era responsável por ele enquanto preso, na rua e percebeu que esse apresentava uma certa insanidade mental. É a partir desse encontro que se desenvolvem as reflexões do narrador sobre a sua condição como prisioneiro durante e após o período como preso político e do qual ele ainda não consegue se livrar completamente.

Vale notar que, justamente por ter sido preso, o personagem experienciou a violência de duas maneiras, uma externa, relacionada ao corpo físico e outra psicológica marcada em todos aqueles grupos que, de alguma maneira, foram perseguidos durante o período ditatorial brasileiro. Sobre a violência que se dá no corpo, é interessante o que diz Marcio Selligman-Silva no seu artigo intitulado “Violência, encarceramento, (in)justiça: Memórias de histórias reais das prisões paulistas”, que discute a literatura produzida sobre as prisões paulistas, mas que, neste ponto em específico – sobre a violência corporal sofrida nos presídios- nos vale:

A violência extrema sofrida pelos prisioneiros desencadeia um processo de desumanização. Nesse sentido, também aparecem com toda força nessa literatura os temas da *vergonha*, do *desnudamento*, da redução do ser humano à animalidade e à massa de tecidos do corpo sem vontade própria via humilhação, onipresença do olhar, exposição à falta de higiene e tortura. No tempo do ser humano na era da sua síntese técnica, a literatura testemunhal também trabalha no traçamento dos novos limites do nosso “ser”. (SELLIGMAN-SILVA, 2003, p. 39).

É importante notar que o Brasil tem em suas raízes um viés que é violento, ainda que muitas vezes esse caráter passe despercebido ou se torne suavizado a partir de outros discursos. “Atravessando a época colonial e chegando aos dias atuais, a violência e a tortura sempre foram admitidas no Brasil, vinculadas ao sentido de periculosidade e de criminalidade, sob a égide da necessidade de manutenção da ordem social.” (CUNHA, 139).

Quando pensamos na revisão da história e também no acréscimo a fatos históricos, temos neste conto a denúncia da tortura não só com aqueles presos que eram tidos como políticos, mas também com os chamados presos comuns. Além disso, há uma clara sugestão de que os instrumentos utilizados marcadamente para a tortura durante as prisões, foram criados e eram empregados antes mesmo desse período ditatorial e que, me parece, ainda não perdemos enquanto herança:

Que tortura na polícia pra esse tipo de bandido tinha sempre existido. Sabia. Sabia? (Nem tudo foi inventado em 1964.) Também eles, esses anônimos, fodidos ladrões de galinha, batedores de carteira, desocupados, assassinos, pequenos marginais, meros suspeitos – também eles prisioneiros políticos (COSTA, 1987, p. 57).

Além disso, o narrador cria um discurso que se dirige para ele próprio enquanto vítima de uma perseguição política e para isso vai utilizar marcas gramaticais de primeira pessoa, mas também dirige-se a uma segunda pessoa desde o começo da sua narrativa. Ao longo do conto, sabemos que esse narrador-personagem encontra-se com o seu carcereiro e vai dialogar imaginariamente com ele, portanto, as expressões de segunda pessoa podem ser dirigidas a ele, como também podem se dirigir ao leitor, causando uma clara aproximação e um forte envolvimento de quem lê, impossibilitando que o texto perca, num sentindo muito estrito, uma das suas possíveis funções que é a de rememoração dos fatos históricos afim de evitar sua repetição. Sendo assim, a tendência apresentada por “Saindo de dentro do corpo”, bem como por outras narrativas do período, é a de agredir o leitor ao mesmo tempo que o envolve, tornando-se mais feliz na sua conscientização crítica. “Me esqueci da cara do delegado, me esqueci da cara dos vários guardas, me esqueci da cara dos patrulheiros que me (te) prenderam (...)” (COSTA, 1987, p. 57).

A memória, enquanto condição inescapável desse sujeito, não permite que ele consiga dar continuidade completa à sua vida, já que tal experiência vivida pelo personagem o leva a entender a sua história como um percurso que rumo à destruição, assim como o personagem também entende que foi o que ocorreu com o seu carcereiro, ao comparar a intermitência das suas memórias de cárcere com a loucura que se abate no carcereiro. “Triste sorte a nossa, pois de alguma forma tivemos destinos parecidos, caminhando separadamente em direção à destruição.” (COSTA, 1987, p. 57).

Mesmo que no momento presente da narrativa o narrador-personagem se encontre livre do cárcere, a sua condição de prisioneiro permanece. Enquanto que, na prisão, ele só tinha acesso ao mundo externo por meio da fresta da janela do banheiro:

Quando preso: me lembro bem como era fundamental pedir para ir ao banheiro, que de lá, só de lá, colocando os pés em cima da privada podia-se ver o sol e a ruinha que subia para o morro, gente vindo e indo, indo e vindo. Era o cotidiano. Era, aquela fresta, a liberdade: através dos olhos, a liberdade.” (COSTA, 1987, p. 57).

Agora ele pouco recorre ao mundo exterior a não ser por meio da prisão que cria em seu próprio apartamento. “Mas meus olhos só amanhecem depois de molhá-los: lavei-os. Aí então abriram-se mais e mais e, me acompanhando até a janela, contemplam o lá-fora. O lá-fora: contemplam a paisagem? Como de uma prisão” (COSTA, 1987, p. 57).

A memória pode ainda ser entendida como um lugar inescapável e de destruição justamente porque a vítima de tais processos não consegue deixar de experimentar, mesmo depois de mais de dez anos um sentimento de raiva, rancor e mágoa contra esse seu carrasco, sendo assim, não se faz possível uma superação do que foi vivenciado, não se tenta alcançar nem mesmo uma tentativa de entendimento ou desvalorização para os atos cometidos, portanto, o sujeito vive um estado de melancolia profundo, que está diretamente relacionado à noção de um experiência traumática que necessariamente é da ordem do inefável.

Isso torna ainda mais visível quando percebemos o quanto essa narrativa apresenta de lacunas e de fragmentos, já que não sabemos o desenvolvimento completo dos acontecimentos do passado, chegamos somente às margens de como se deu esse período aprisionado e da extensão das suas consequências.

Para tornar a lembrança da função desempenhada pelo carcereiro ainda mais humanamente cruel, o personagem trava um diálogo imaginário com seu carrasco a fim de encontrar uma motivação para os atos feitos contra ele e, talvez, prevendo a resposta que seria dada (e que foi dada por muitos que desse governo ditatorial fizeram parte) de que estavam apenas desempenhando o seu trabalho ou obedecendo ordens, é enfático em combater que isso não justificaria para ele a crueldade dos seus atos:

Mesmo louco, saiba, carcereiro: tua vida se fodeu no momento em que você fodeu com a vida dos outros; no momento em que você tentou (porque conseguiu só um pouco) foder com a minha. Precisava? Não me responda que esta era tua profissão. Você poderia ter sido gari da prefeitura, poderia mesmo ter sido abertamente bandido, poderia ter sido operário de fábrica, vagabundo (COSTA, 1987, 59).

Tal discurso é consequência da separação que se faz cada vez mais evidente entre sujeito e objeto, num mundo marcado por relações que são artificiais e técnico-produtivas, fazendo com o que os homens se tornem completamente alienados do que estão fazendo e do modo como estão fazendo, e que surge antes mesmo dos regimes ditatoriais latino-americanos, como já se vê, por exemplo, em Auschwitz.

“Longe da Terra”, de Luiz Fernando Emediato

Luiz Fernando Emediato faz parte de uma geração de escritores que começou a fazer literatura em Belo Horizonte no início da década de 1970, mas parou de escrever cedo, aos 30 anos. A partir daí, sempre viveu em São Paulo, trabalhou em jornais, foi diretor de televisão, coordenou campanhas políticas e, em 1990, deixou o jornalismo e criou uma editora, a Geração Editorial.

“Longe da terra” aparece no livro de contos **Os lábios úmidos de Marilyn Monroe**, de 1978. Revelado em 1971, pelo Concurso Nacional de Contos do Paraná, em que, com o conto “O filho”, foi premiado na categoria estreante, o autor, com apenas 19 anos, logo inicia-se na vida literária e jornalística, publicando narrativas curtas e editorando diversas revistas, como **Silêncio**, **Circus** e **Inéditos**.

Neste conto de Emediato, temos um narrador onisciente em terceira pessoa que descreve o reencontro entre um exilado em Buenos Aires e uma mulher brasileira que vai visitá-lo, ambos com aproximadamente quarenta anos, vinte anos depois de estarem separados. Depois desse breve encontro, a mulher retorna ao Brasil e é pela voz do narrador onisciente e as emergências de memórias e pensamentos que surgem ao longo do texto que podemos, então, saber da história que antecede esse encontro: ambos quando jovens viviam no Brasil, tinham uma relação amorosa e ambos viviam em militância contra o regime ditatorial que se estabeleceu no Brasil. Entretanto, o homem, devido a uma perseguição desse regime, foge até Buenos Aires, mas aí é capturado e sofre tortura política, que deixa nele uma série de sequelas psicológicas e físicas, impedindo que seja reestabelecido qualquer tipo de relação com sua conhecida.

Neste conto, assim como no de Flávio Moreira da Costa, a memória funciona como um tormento para o personagem, já que o que separa esse narrador da sua interlocutora são, principalmente, suas lembranças: “E ele também ali, diante dela, separado dos seios e de tudo o mais por uma mesa, dois copos e milhares de lembranças.” (EMEDIATO, 2004, p. 199).

A memória, inclusive, torna-se um ruído na vida do personagem e novamente estamos na ordem do inefável, o personagem sabe que não pode verbalizar completamente aquilo que viveu. É o reencontro com essa mulher de anos passados que desencadeia esse incomodo e faz com que o sujeito tenha que se deparar com sua história e com seus fracassos, tornando tudo ainda pior e mais evidente: “Mas o pior não eram as lembranças da juventude, da prisão e da tortura, o pior não era isso. O pior era a presença dela ali, ali à sua frente, aos

quarenta anos, mas ainda com o mesmo ventre e os mesmos seios e o mesmo grande amor.” (EMEDIATO, 2004, p. 202).

Há pouca comunicação entre eles, já que o homem não consegue verbalizar o que viveu nesse período marcado por violências, torturas e um fracasso pessoal, o de conseguir combater a ditadura. A grande parte de informações que chega até o leitor se dá mediada pelo narrador e nunca pelo relato de uma personagem à outra:

[...] e nada mais lhe restava senão entregar-se à farsa e a à vergonha, porque as palavras que deveria pronunciar ele não encontrava no fundo da memória, uma memória antiga que lhe zumbia no fundo do crânio, bem no fundo, onde faíscas elétricas, jatos de água fria, socos e pontapés, amassar de cartilagens e ranger de ferros entrelaçavam-se com palavras mais antigas, tão antigas que ele jamais sonhara em lembrá-las um dia – hoje? Amanhã? Era jovem, naquele tempo (EMEDIATO, 2004, p. 199).

Temos, assim, uma narrativa, como já anunciado, com um narrador onisciente em terceira pessoa, que irá descrever o momento presente do reencontro das personagens, mas que permite também, por meio de um discurso indireto-livre, que os pensamentos emerjam ao longo desse reencontro, bem como seus diálogos e a memória do protagonista. Essa memória tem ainda um outro aspecto importante, pois ela traz por meio de uma marca formal (itálico) as falas do carrasco que torturou o protagonista e, assim, o leitor pode imaginar a vivência violenta que ele viveu: “-Cachorro! Filho de uma grande cadela! Não vai falar agora?” (EMEDIATO, 2004, p. 200).

Esse narrador, apesar de não ser em primeira pessoa e, portanto, não criar uma subjetividade imediata, como é o caso de “Saindo de dentro do corpo”, é onisciente, sabe da história e daquilo que marca as personagens, criando, por meio do discurso indireto-livre a permissão para que os leitores tomem conhecimento das angústias e de todo desamparo de cada uma delas:

o ventre escasso e os seios pequeninos que permaneceram apesar do tempo, pois ainda agora ele vê, do outro lado da mesa onde as garrafas se multiplicam, ele vê: (...) – que ela tenta sorrir, e quando faz os olhos se apertam, e ela se esforça quase sobre-humanamente para conter uma lágrima, um soluço, um gemido. (EMEDIATO, 2004, p. 200).

Além desse recurso discursivo, a própria presentificação da narrativa ao lançar mão de verbos no tempo presente como o trecho anterior ilustra faz com que o leitor se aproxime do que está sendo narrado.

O personagem protagonista, assim como o ex-prisioneiro de “Saindo de dentro do corpo”, vê a sua história, bem como a do Brasil que passou pelo golpe da ditadura militar, com um tom melancólico de quem não pode, até o momento da narrativa, ter superado tudo o que viveu. Assim, esse conto também se enquadra dentro das narrativas pós-utópicas: “lhe perguntou imprudentemente ‘você não tem saudades do Brasil?’ e ele trincou os dentes num tom de raiva e respondeu amargurado e colérico ‘eu quero que o Brasil se foda’ (o peito estraçalhado de lembranças)” (EMEDIATO, 2004, p. 203).

As marcas da tortura e da violência que experienciaram aparecem nos dois contos e estão tanto na subjetividade desses sujeitos quanto no aspecto físico dos corpos dos protagonistas. E, no caso de Emediato, a marca deixada no torturado nos parece ser ainda mais radical e persegue o protagonista todo o tempo do conto, já que a perda é no olhar (o sujeito fica cego de um olho), no rosto (o sujeito engordou muito e, portanto, até mesmo seu auto-reconhecimento é dificultoso), mas é também uma perda maior, que fica sugerida ser a da sua genitália, a qual o leitor só toma conhecimento nas últimas páginas do conto, quando o narrador diz que os torturadores lhe cortaram “de um só golpe a vontade de viver e a capacidade de amar e gerar um ou dois filhos que lhe consolariam na velhice tantas e tantas batalhas perdidas” (EMEDIATO, 2004, p. 205).

Trata-se de uma mutilação física, mas que tem necessariamente um aspecto simbólico, é o da impotência de lutar de igual para igual, da qual fala Hannah Arendt

Aqueles que se opõem à violência com o mero poder rapidamente descobrirão que não são confrontados por homens, mas pelos artefatos humanos cuja desumanidade e eficácia destrutiva aumenta na proporção da distância que separa os oponentes. A violência sempre pode destruir o poder; do cano de uma arma sempre emerge o comando mais efetivo, resultando na mais perfeita e instantânea obediência. O que nunca emergirá daí é o poder. (ARENDT, 2013, p. 70).

Mas também se trata da impotência de dar sequência à sua vida. Nesse caso, pensamos nos dois sentidos possíveis: de ter nesse reencontro podido retomar sua vida e se reunido com uma mulher que amou e que ainda ama, mas também de ter filhos que possibilitariam dar sequência à sua geração.

Os dois contos ilustram, de certa maneira, o modo como as marcas da ditadura foram deixadas nos artistas da época e a forma como eles encontraram para lidar com ela e representa-las tanto formalmente quanto tematicamente. Assim como parece-me claro que a memória, que está presente nos dois contos, tem uma função essencial na literatura dos anos 70 e 80, que é a de combate permanente às atrocidades cometidas com muitos brasileiros que

viveram o período e o experienciaram de modo crítico. É assumir a impotência maior: a do esquecimento frente a uma memória de tantas barbáries e arbitrariedades. É a possibilidade de ser crítico e necessário mesmo depois de 50 anos quando o mesmo país vivencia, em 2013, uma manifestação pela volta dos militares.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W, (2003). “Educação após Auschwitz”. In: **Educação e emancipação**. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra. Tradução de Wolfgang Leo Maar p. 119-138.

ARENDT, H. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

COSTA, F. M. da C. **Saindo de dentro do corpo**. In: LUCAS, F (org.). **Contos da repressão**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.

CUNHA, J. M. do S. Seis contos da era dos generais. **Revista eletrônica literatura e autoritarismo**, Dossiê nº 10, Set. 2012 http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie_10/. Acesso em: 29/04/2014.

EMEDIATO, L. F. **Trevas no paraíso**. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

FRANCO, R. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, M. **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

GINZBURG, J. Autoritarismo e Literatura: A História como Trauma. **Vidya**. Santa Maria, vol. 33, p. 43 -52, janeiro/junho, 2000.

LUCAS, F (org.). **Contos da repressão**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.

POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma – A questão do testemunho das catástrofes históricas. **Psic. Clín.** Rio de Janeiro, vol.20, n.1, p.65 – 82, 2008.

SELIGMANN-SILVA, M. Violência, encarceramento, (in)justiça: Memórias de histórias reais das prisões paulistas. **Revista de letras**. São Paulo, vol. 43, n.2, p.29-49, jul./dez. 2003.

HIBRIDISMO EM UM ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Edna M. F. S. Nascimento (FCLAr/UNESP)

edna.fernandes@uol.com.br

Profa. Dra. Maria Célia Leonel (FCLAr/UNESP)

mcleonel@fclar.unesp.br

RESUMO: O objetivo do texto é demonstrar que, no romance **Um crime delicado** de Sérgio Sant’Anna, o protagonista relata um acontecimento por meio de uma construção literária que pode ser considerada como inusitada: a mistura de linguagens em que sobressaem, em especial, a da ficção literária e a da crítica de arte. A história pode ser considerada como banal: o crítico profissional de teatro Antônio Martins conta, em primeira pessoa - ou como narrador autodiegético - as mudanças ocorridas na sua vida depois de conhecer Inês. Homem tranquilo e já cinquentão, apaixona-se pela jovem modelo de um pintor. Instala-se, para o protagonista-narrador, um triângulo amoroso, porque ele crê que Inês mantém um relacionamento com o artista plástico. Elementos incomuns provêm do fato de Inês ser manca, e um tanto excêntrica, de manter com ele um relacionamento estranho e equívoco, acabando por denunciá-lo por estupro em consequência de uma relação sexual em que ela se comporta ambigualmente. A construção discursiva do narrador-protagonista conta a história em meio a interessantes reflexões sobre arte e outros temas, a uma peça de defesa do próprio protagonista entre outros registros. Para atingir o objetivo, tomamos como balizas teóricas estudos sobre a narrativa e sobre diferentes linguagens.

PALAVRAS-CHAVE: Sérgio Sant’Anna; Um crime delicado; hibridismo da linguagem.

Introdução

O livro **Um crime delicado** - sobre o qual lançamos nosso olhar neste trabalho foi publicado por Sérgio Sant’Anna em 1997 e agraciado com o Prêmio Jabuti de romance em 1998 - surpreende o leitor já no título. O termo crime é carregado de conteúdo disfórico que acarreta uma sanção moral negativa pela sociedade; já o adjetivo delicado, que faz par com o substantivo na denominação da obra, tem significado altamente positivo na nossa cultura. A expressão em pauta tem seu correlato num momento do romance: “Senti um arrebatamento [ao carregar Inês] que posso traduzir como a descoberta em mim de uma força delicada” (SANT’ANNA, 2005, p. 36, grifos nossos). Essa junção contraditória de conteúdos constitui um oxímoro, figura de linguagem que, como se sabe, é identificada pela retórica como a combinação de palavras de sentidos opostos que parecem excluir-se mutuamente, mas que, em um determinado contexto, reforça seu conteúdo (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1408).

Helena Beristáin (1997, p. 375) lembra que essa figura foi a preferida dos escritores barrocos, cujos textos “Produzem um efeito de dificuldade, mistério, profundidade e densidade estilística. Parecem revelar a ambição de fundir em uma expressão experiências diversas e opostas”.³⁸

É justamente a noção de dificuldade, de mistério, de diversidade que nos guia na leitura do romance, pois tais elementos podem ser considerados como o tema do romance ou, pelo menos, como um de seus temas. Podemos dizer que o oxímoro é um híbrido semântico, anunciando o que mais chama a atenção na obra que é a presença de diferentes gêneros discursivos que nos leva a falar em hibridismo discursivo na narrativa. O híbrido, em qualquer campo em que seja examinado, é configurado pela diferença, pela estranheza. No caso do romance em pauta, o que mais chama a atenção é a diversidade de gêneros discursivos.

Em “O discurso no romance” de **Questões de literatura e estética**, M. Bakhtin afirma que o romancista, ao contrário do poeta que “desembaraça as palavras das intenções de outrem” (1998, p. 103), “[...] acolhe em sua obra as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária, sem que esta venha a ser enfraquecida e contribuindo até mesmo para que ela se torne mais profunda [...]” (1998, p.104).

No mesmo estudo, Bakhtin (1998, 124, grifos nossos) trata de “[...] uma das formas mais substanciais de introdução e organização do plurilinguismo no romance: os gêneros intercalados”. Assim, o romance admite em sua composição gêneros literários como “novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.” e também gêneros extraliterários como “de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros”. Além disso, assegura:

Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade linguística e estilística (BAKHTIN, 1998, p. 124).

Todavia, o teórico da literatura russo destaca um grupo especial de gêneros cujo papel no romance é tão importante que “[...] às vezes chegam a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco. São eles: a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas e alguns outros gêneros” (BAKHTIN, 1998, p. 124).

³⁸ Producen un efecto de dificultad, misterio, profundidad y densidad estilística. Parecen revelar a ambición de fundir en una expresión experiencias diversas y opuestas.

Antes de voltarmos ao nosso objeto, o romance de Sérgio Sant’Anna, e o associarmos a essas posições bakhtinianas, cabe retomar a noção de plurilinguismo no romance de acordo com Bakhtin (1998, p. 127, grifos do autor):

[...] é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra *bivocal* especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta da personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como se se conhecessem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si. O discurso bivocal sempre é internamente dialogizado.

Lembrado o significado de plurilinguismo, de discurso dialogizado - em que a intromissão, no romance, de gêneros não propriamente romanescos toma parte considerável, isto é, adquirem sentido - retomemos o nosso escopo que é estabelecer a funcionalidade do hibridismo de gêneros discursivos em **Um crime delicado**. Antes, é preciso dizer que nosso objetivo é mostrar que tal hibridismo é um dos eixos construtores do tema no nível do enunciado – e no da enunciação –, ou seja, como a ideia de tensão semântica, de estranheza e mesmo de contradição é por ele textualmente elaborada.

Começemos por uma síntese da história contada na narrativa – que, em princípio pode ser considerada banal – para que o exame do discurso seja mais facilmente apreendido.

A história do romance

O crítico profissional de teatro Antônio Martins conta as mudanças ocorridas em sua vida depois de conhecer Inês. Homem tranquilo e já cinquentão, que faz permanentemente crítica para um jornal, apaixona-se pela jovem modelo do pintor Vitório Brancatti e com ela tem dois encontros, ambos marcados pela ambiguidade.

Instala-se, para o protagonista-narrador, um triângulo amoroso, pois ele crê que Inês mantém um relacionamento com o artista plástico. Tal situação, como sói acontecer, gera insegurança em Antônio que, ciumento, deseja a moça só para si. Elementos incomuns provêm do fato de Inês ser manca e um tanto excêntrica, de manter com o protagonista um relacionamento estranho e equívoco.

Ela o convida para ir ao seu apartamento e também para que ele fosse a uma exposição de pintura – nomeada “Os divergentes” – em que se encontra um quadro de Brancatti. Nele, a modelo (Inês) apresenta-se nua com uma perna esticada, o sexo na sombra, de modo que não aparece a outra perna (que Antônio sabe ser atrofiada).

Inês, após uma relação sexual em seu apartamento em que ela se comporta dubiamente, acaba por denunciar o crítico de teatro por estupro. O juiz, por não ter conseguido firmar uma posição clara sobre a culpa do réu, dada a argumentação inusitada dos dois lados, absolveu-o. Todavia, Antônio Martins, afastado do jornal em que trabalhava pela repercussão do caso que se transformou em escândalo, foi contratado por outro jornal e perdeu o lugar de consultor da Fundação Cultural do Estado de que auferia rendimentos. Vitório Brancatti, após o julgamento, exibiu em vários países uma instalação, reprodução do apartamento de Inês, fixando na entrada da instalação cópias de textos “da imprensa sobre o caso *Inês*, com traduções para o alemão, o inglês e o francês” (SANT’ANNA, 2005, p.131, grifos do autor).

Antônio acaba por escrever o relato do acontecido, dado o desejo de rememorar os fatos para tentar entendê-los, de entender Inês e seu comportamento e examinar as possíveis ações de Brancatti, bem como de apresentar seu ponto de vista para ser julgado pelo leitor uma vez que não tem clareza sobre o que ocorreu no momento do ato sexual: se Inês, como ela afirma, estava desmaiada. Face a esses fatos, a personagem Antônio transforma-se em protagonista de uma história, por ele mesmo narrada, ou seja, o fato é por ele construído como um acontecimento literário. Esse narrador-protagonista constitui, então, uma instância narrativa autodiegética.

O hibridismo ou a multiplicidade de gêneros discursivos no texto literário

Nessas linhas muito gerais, está a história, a sucessão das ações. No que se refere ao discurso, por meio do qual apreendemos a história e também a enunciação narrativa, a narração, o que mais chama a atenção no romance é justamente a forte presença de gêneros discursivos não literários como a crítica teatral, a crítica literária, a crítica de artes plásticas, reflexões sobre a arte e sobre a vida.

É muito difícil ler o livro sem perceber tal interferência, mesmo para o chamado leitor comum. Tais interpolações devem-se do modo de ser do protagonista que carrega, na enunciação, no ato narrativo, as peculiaridades do narrador, Antônio Martins que, como dito, é crítico profissional de teatro.

Além disso tudo, ou de todos esses registros, o discurso narrativo é também uma peça de defesa jurídica do próprio narrador-protagonista relativamente à acusação que lhe foi feita e que o levou a ter que se defender judicialmente.

A mistura de gêneros, como diz Bakhtin, é procedimento comum na prosa de ficção. O que importa sempre é verificar a pertinência e o efeito que tal recurso promove na obra. O fato de o narrador-protagonista ser crítico de teatro o que exige um certo grau de intelectualização e conhecimento que permite que as intromissões não se apresentem como forçadas, pelo contrário imiscuem-se na narrativa de maneira natural.

Saliente-se que os discursos não-ficcionais são interessantes reflexões sobre arte – sobretudo teatro, literatura e artes plásticas como foi dito – e outros temas. Além disso, destaque-se que, no caso da crítica, sobretudo a teatral, não se trata de reprodução do texto crítico em si, mas da apresentação de suas ideias centrais acompanhada de comentários do crítico-narrador que, como tal, revela os juízos de valor que atribuiu, e situa a crítica, não só no momento de sua redação, mas no momento em que assistiu ao espetáculo de que a crítica deriva.

“Sou *crítico*. Tal declaração, mesmo diante da gravidade de certos fatos a serem aqui narrados, me faz rir por todas as conotações da palavra” (SANT'ANNA, 2005, p. 17, grifo do autor). No excerto, já se nota a autoconsciência do narrador relativamente a si mesmo e a sua vida. Seguem-se comentários sobre a profissão de crítico literário. Aliás, esse é o procedimento comum no texto: a presença de comentários sobre o narrado, sobre a narração, o ato de narrar, sobre as críticas reproduzidas fragmentariamente pelo narrador em decorrência dos comentários intercalados. No que se refere ao narrado são comuns os comentários aos acontecimentos, mas também há aqueles sobre a vida cotidiana, sobre diversos temas como amor, natureza, a arte.

O segundo parágrafo dá uma boa ideia do modo como os comentários se processam:

Então seria um exagero dizer que eu me sentira atraído desde o princípio por *aquilo* [a deficiência física de Inês], como os acontecimentos posteriores poderiam sugerir. A menos que se especule com a ideia de que no primeiro olhar já está contido tudo, o conhecimento que uma pessoa apenas confirmará da outra e o destino que viverão em comum (SANT'ANNA 2005, p. 9).

Ainda no início do texto (SANT'ANNA, 2005, p. 11), outro excerto mostra como o narrador – e o leitor – são levados ao comentário:

Muitos me consideram um excêntrico, um tanto sombrio, sem levar em conta que uma pessoa pode sentir-se bem em sua própria companhia, na de seus sonhos, imagens, fantasias, ainda que estes – ou a realidade refletida na mente – impliquem muitas vezes atravessar territórios atemorizantes mas que, em certas ocasiões privilegiadas, são a antecâmara da paz, da iluminação e de uma alegria recolhida, sem necessidade de nenhum estímulo artificial como o álcool. O que importa, então, é deixar correr solta a mente, e talvez a esse fluxo é que se deva chamar

verdadeiramente da vida. Pois mesmo quando os envolvemos em grandes aventuras, o que é vivê-las se não a subjetividade de quem as vive?

O comentário pode também anteceder o relato:

Creio que uma pessoa pode ser simultaneamente inteligente e lenta de raciocínio. Pois se eu não tivesse inteligência, não seria capaz de este relato e outras coisas. E se não fosse tão lento, não teria sido obrigado a dar uma olhada indiscreta para as pernas daquela jovem mulher, [...] para perceber que uma delas era um tanto rígida e atrofiada (SANT'ANNA, 2005, p. 15).

Como salientado, a própria crítica - de teatro ou não – não é apresentada diretamente ao leitor num texto completo, mas é relatada em partes, entremeada de comentários do narrador sobre o que o protagonista escreveu sobre as peças e sobre o próprio espetáculo. Da página 18 à página 22, há um bom exemplo disso, quando fala de uma peça a que assistiu, “manifestamente de texto”.

Em algum momento do passado, escreveu a crítica a essa peça (que é uma peça escrita sobre a peça assistida) e, no presente da narração, conta o que escreveu, comenta o espetáculo, a sua crítica, o que envolveu a sua escritura. Afirma ter, na crítica, desmascarado o fato de o protagonista masculino, nas palavras do narrador, ter realizado “[...] uma simulação do amor, beirando a impotência e buscando ostentar a própria teatralidade, numa pretensa metalinguagem que não passava de um álibi, como desmascarei [...]” (SANT'ANNA, 2005, p. 18). Confessa então “ter sentido uma emoção e prazer secretos ao assistir a ela [a peça]”, não pela qualidade da mesma, mas pelas “relações críticas” com ela estabelecidas por conta da “recepção aguçada pelos acontecimentos da tarde [o encontro com Inês no metrô em que ela cai em seus braços]” (SANT'ANNA, 2005, p. 18). A isso seguem-se comentários sobre ser crítico, a razão que isso exige, a possibilidade de interferência da emoção na atividade crítica para terminar com a pergunta: “Porém, qual de nós poderá dizer que nunca foi capturado pela coisa sentimental?” (SANT'ANNA, 2005, p. 18-9). Nessas páginas (SANT'ANNA, 2005, 18 e 19) e nas seguintes (SANT'ANNA, 2005, 20, 21, 22), continua nessa revelação da crítica que fez alinhada a comentários relativos à sua situação no momento na escrita e comentários do agora da enunciação narrativa, feitos com frequência em forma interrogativa:

Como se vê, estou me explicando, me defendendo. Mas do quê, exatamente? Do fato de o meu juízo crítico – e não apenas crítico – ter sofrido as interferências de uma espécie de exaltação por causa do meu encontro com Inês e pela promessa de um encontro para o dia seguinte? Creio que sim, pois, do contrário, à parte qualquer narcisismo, não estaria me perdendo em digressões teóricas e teatrais que só têm cabimento aqui à medida que se relacionam com o caso Inês. Ou o caso com Inês como se verá (SANT'ANNA, 2005, p. 19, grifos do autor).

Como nessas páginas, há pelo menos outras duas, uma até mais longa. Trata-se da apresentação da crítica de modo comentado à peça teatral denominada *Albertine* que vai da página 78 à 83. Da página 88 à página 91, faz a crítica do quadro de Brancatti “A modelo”. Esta passagem difere das duas anteriormente mencionadas, pois não se trata de trazer trechos de uma crítica já escrita, mas de, como quer parecer na ficção, tê-la pensado no tempo dos fatos narrados, ou seja, no passado.

Entre os aspectos do quadro por ele examinados, como não poderia deixar de ser, está o seu centro, que ele critica da seguinte maneira:

O desvio – e não uso essa palavra casualmente – estético e de outra ordem, porém, se denunciava naquele realismo bruto com que Inês era devassada em sua intimidade, não propriamente por se surpreender o seu sexo numa zona de sombra, mas por invadi-la naquela outra área muito mais recôndita e interdita de um estigma físico, que era a causa de ela estender a perna, expondo então a sua zona de sombra e associando uma coisa à outra (SANT'ANNA, 2005, p. 89).

Como visto em algumas citações, a interrogação é disseminada pelo discurso fazendo de muitos comentários um modo de comunicação mais direta com o leitor, como no comentário que segue “[...] não poderá uma obra ser ao mesmo tempo péssima e provocativa, vulgar e estimulante, tornando relativo, para não dizer inútil, todo juízo de valor?” (SANT'ANNA, 2005, p. 97). Ela, a interrogação, é uma das indicações explícitas da dúvida que permeia o romance.

Mas, essa chamada ao leitor, correlata a muitas outras, combina-se com os trechos – também muitos – em que o narrador, de algum modo, refere-se ao próprio fazer literário, ou seja, em que se tem a chamada metalinguagem ou metanarrativa e que têm a ver com a enunciação narrativa:

Reconheci-a [Inês] como a moça que me impressionara no Café, o que os eventuais leitores desta peça escrita já terão antecipado há muito (SANT'ANNA, 2005, p. 14).

Escrever. Fragmentos dispersos, cenas nebulosas, frases soltas, olhares, visões reais ou subjetivas, eis, possivelmente como se deveria escrever um encontro em que se ficou bêbado, apesar de ter havido, a princípio, uma certa ordem, reproduzível em diálogos quase banais, como se verá adiante (SANT'ANNA, 2005, p. 23).

Mas antes que meu corpo desaparecesse por inteiro no subterrâneo – e vejo a mim mesmo *enquanto narro* – tive a ideia de olhar para trás. *Talvez sem esse gesto meu destino seria diferente*. E o que vi foi aquela mulher se afastando com dificuldade, quase arrastando uma das pernas (SANT'ANNA, 2005, p. 14, grifos nossos).

O último trecho traz ainda outra condição comum aos comentários que é o anúncio de que algo funesto acontecerá. Uma passagem, entre muitas outras em que há o anúncio já com antecipação das consequências dos fatos é a seguinte: “[...] poderia ter esclarecido, desde

logo, que sou um crítico profissional de teatro, como muita gente sabe pela notoriedade que adquiri – não principalmente por escrever para jornais, mas pelo que os jornais acabaram publicando sobre mim” (SANT’ANNA, 2005, p. 17).

Outra passagem em que se mescla metalinguagem e anúncio encontra-se ao salientar que se refere ao Lamas como Café para desvinculá-lo “[...] de um certo tipo de boemia carioca, tornando-o mais neutro e condizente com a estranheza, para não dizer o extraordinário, de *minha história*” (SANT’ANNA, 2005, p. 16, grifos nossos).

Outro tipo de campo discursivo, também extraliterário, imiscui-se na escrita do romance: o de peça de defesa especial. Não se trata de trechos em que tal tipo de discurso possa ser detectado, mas da presença do vocabulário próprio dessa área, que surge, como não poderia deixar de ser, na última parte da obra, em que narra os lances do julgamento. Trata-se de peça de defesa especial porque argumentos que permitem absolver o protagonista competem com outros que poderiam levar o leitor a condená-lo. Entre os acontecimentos e dados que poderiam provar a sua inocência – os convites de Inês, o seu processo de sedução – há aqueles que poderiam condená-lo, pois ela parecia desmaiada no momento do ato sexual, mas ele não tem certeza disso.

A narração é sempre acompanhada de comentários, observações, análises que revelam reflexão permanente e a presença da dúvida sobre o que realmente aconteceu. Isso quer dizer que a absolvição pela justiça não resolveu a questão da verdade, de maneira que o protagonista foi levado a escrever a história para ser julgado pelos leitores.

Cabe lembrar ainda que um tipo de discurso já bem mais afeito ao romance não deixa de aparecer no livro de Sérgio Sant’Anna: a transcrição de uma carta (SANT’ANNA, 2005, p. 109-111), escrita por ele para Inês logo após a relação sexual e que foi usada pela acusação e publicada nos jornais. No meio da carta intercalada, intercala-se (intercalação numa intercalação) um parágrafo de comentário entre parênteses, dirigindo-se ao leitor com a mesma feição de tantos e tantos outros no texto:

(Aqui o leitor perceberá que, movido pelo tal arrebatamento, exagerei um pouco, não apenas quanto a figuras de linguagem, mas em relação à própria quantidade de sangue [mínima, saída do furo da orelha de Inês pelo movimento do brinco] só que, ao final, terá prevalecido para quase todos [sic] o escrito) (SANT’ANNA 2005, p. 110).

A par dessa carta, há também a transcrição de um bilhete – o convite para a exposição de pintura “Os divergentes” –, desta vez escrito por Inês em perfumado papel cor-

de-rosa, que rendeu ao narrador-protagonista algumas páginas (SANT'ANNA, 2005, p. 48-51) de reflexão e comentário sobre como considerar o seu conteúdo e a sua forma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa narrativa sedutora e envolta em mistério, em que Antônio, em um embate entre a razão e a emoção, busca reconstituir retrospectivamente sua história, deixa abertas várias possibilidades de interpretação ou, no dizer de Umberto Eco (1971), é uma obra aberta. A construção híbrida do romance que põe Antônio a dialogar com seu passado e consigo mesmo como protagonista, consigo mesmo no presente como narrador, com a realidade cotidiana, com o leitor, com o próprio texto, com a literatura e com outras artes é uma das principais características do romance que permitem considerar a obra como tal.

Entre apelo ao leitor qualificado e sentimento de dever cumprido por ter elaborado o livro, o narrador-protagonista afirma:

Mas todos os que tiverem a condescendência de ler este relato, não atraídos pelo simples escândalo – ainda que [os leitores] não passem de algumas centenas, pelas exigências culturais e intelectuais requeridas para tal leitura - poderão constatar o tempo todo o meu empenho na perseguição desse ideal fugitivo e talvez inalcançável que é a verdade, restando o consolo e a esperança de que, ao buscarmos atingi-lo, esse ideal, talvez iluminemos outras faces, subterrâneas até para nós mesmos, da realidade. Pois eu próprio, como já disse, punha em dúvida se era – ou se queria ser – totalmente inocente (SANT'ANNA, 2005, p. 125-126).

Tal trecho expressa a face mais importante do romance, ou seja, a representação da dúvida – não a dúvida simplesmente, mas a sua representação, a sua exposição – que é construída por meio de alguns recursos entre os quais sobressai a mistura de gêneros, sobretudo da crítica e da reflexão. É essa condição que permite ao narrador terminar o livro com o seguinte parágrafo:

E para escrever, como de fato escrevo, sobre tal obra, expondo-a, e o que existencialmente a circundou, em todas as suas contradições, truques, ambiguidades e *divergências*, jamais poderia logrã-lo no espaço crítico de um jornal e sim gerando minha própria e pequena obra (SANT'ANNA, 2005, p.132, grifo do autor).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BERISTAÍN, Helena. **Diccionario de retórica y poética**. 8. ed. México DF: Editorial Porrúa, 1997.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 2. ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: 2009.

SANT'ANNA, Sérgio. **Um crime delicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FIGURATIVIDADE EM “CÍNIRAS E MIRRA”: UMA POSSÍVEL ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA

Ewerton de Oliveira Mera
M-PG-FCLAr/UNESP
ewermera@gmail.com

Prof. Dr. Márcio Thamos (FCLAr/UNESP)

RESUMO: Este trabalho tem o intuito de analisar um trecho do mito de “Cíniras e Mirra”, parte da obra **Metamorfoses**, do autor latino Ovídio (43 a. C.-17 d. C.), localizado no livro X, v. 298-502, imaginando uma possível adaptação cinematográfica que utilize recursos figurativos para transpor ao nível fílmico elementos presentes na fonte literária. O referido trecho a ser analisado é o que descreve o momento em que Mirra, filha do rei Cíniras, se encaminha para o quarto do pai para consumir um ato incestuoso. Com a ajuda de sua ama, Mirra entra nos aposentos do pai em meio à escuridão da noite; retirar qualquer fonte de luz do quarto para que o rei não soubesse que a jovem em sua cama é sua própria filha funciona perfeitamente no contexto criado por Ovídio, mas não seria tão bem-vindo em um filme. A proposta deste trabalho, portanto, é imaginar quais recursos um diretor buscaria para adaptar esse elemento crucial para a cena narrada nas **Metamorfoses**: quais seriam seus enquadramentos, seus planos, sua montagem e quais elementos estariam presentes em cena, junto com os atores e os cenários, para representar na tela de maneira coerente aquilo que está nos versos ovidianos.

PALAVRAS-CHAVE: figuratividade; Ovídio; cinema.

1. Introdução

A adaptação cinematográfica geralmente exige da equipe responsável pelo filme uma série de cuidados ao transpor, das páginas de um livro para a tela do cinema, uma história que terá a responsabilidade de encantar o público. Inúmeras discussões são travadas acerca da forma como diretores, ao longo das décadas, transformam textos literários em textos visuais, alguns obtendo sucesso com o grande público, outros enfurecendo fãs incondicionais de obras-primas criadas por grandes escritores. É preciso levar em conta, principalmente, o fato de o texto literário possuir um meio de expressão diferente daquele encontrado no cinema e que, com isso, há uma abertura grande de possibilidades para que a história contada no livro seja expressa de outras maneiras dentro de um filme, sejam estas consideradas boas ou ruins. A rejeição, muitas vezes proveniente dos espectadores que não encontram no filme aquilo que sua imaginação criou ao ler o livro, é um sentimento natural. Essa sensação pode transformar-

se em compreensão, se analisarmos com cuidado as escolhas realizadas pelo diretor de cinema e, além disso, observar o seu *porquê*. A partir do momento em que tal passagem da história foi deixada de lado para dar uma maior fluidez à narrativa, como filme, sem prejudicar o seu enredo, por exemplo, nota-se que é preciso, na maior parte do tempo, realizar cortes e mudar, cuidadosamente, detalhes daquilo que o autor escreveu para sua história; ou essa passagem de um meio de expressão a outro não receberia o nome de “adaptação”.

Este trabalho, portanto, terá como intenção imaginar quais seriam as escolhas de um diretor ao adaptar um trecho do livro **Metamorfoses**, do autor latino Ovídio (43 a. C. – 17 d. C.). O referido trecho é a história do relacionamento incestuoso entre o rei Cíniras, de Chipre, e sua jovem filha, Mirra. Contado no livro X das **Metamorfoses**, entre os hexâmetros 298 e 502, o mito de Cíniras e Mirra possui uma cena principal em que é narrado o momento de Mirra, apavorada com o que vai lhe acontecer, ir ao encontro do próprio pai, que está em sua cama, à espera de uma prometida jovem com a qual irá passar a noite. Cíniras, porém, não sabe que a jovem é sua filha. Para que esse detalhe seja o condutor do relacionamento incestuoso, Ovídio narra que a jovem Mirra foi conduzida ao leito paternal em meio às sombras, tateando à sua frente para não dar de encontro com objetos e, dessa forma, não se revelar ao próprio pai, ansioso pelo encontro. Ao transpor para um hipotético filme, seria necessário levar em conta esse detalhe. É preciso ressaltar, no entanto, que representar toda a cena às escuras, em um filme, seria uma das opções possíveis para o diretor realizar; perderia-se, porém, toda a expressão figurativa da cena, deixando para trás o registro, em câmera, dos corpos se unindo em meio a um teor sexual e amoroso e das expressões faciais de Cíniras e Mirra enquanto consomem o incesto, por exemplo, ponto alto do mito contado por Ovídio.

Baseando-se em textos concernentes ao assunto, será analisado o trecho do mito de Cíniras e Mirra, identificando suas principais figuras como caminho para uma coerente adaptação fílmica, imaginando a cena do incesto presente no relato em sua versão cinematográfica e, com isso, criando hipóteses para possíveis escolhas de enquadramento, planos, montagem e, por fim, quais elementos o diretor poderia registrar, em cena, que representassem de maneira coerente aquilo que está nos versos ovidianos.

2. A obra *Metamorfoses*

Entre 2 e 8 d. C., Ovídio escreveu aquela que é considerada sua grande obra, um trabalho de maturidade: as **Metamorfoses**. Com quinze livros e todos eles versados em

hexâmetros, o autor latino narra diversos mitos e, ao passar pelas diversas histórias, mostra ao leitor as transformações das personagens, suas metamorfoses.

O foco deste trabalho se dá em um desses mitos, encontrado no livro X, hex. 298–502. É aquele que narra a história de Cíniras e Mirra; ele, um dos reis de Chipre, ela, sua filha bela e jovem. Atormentada com o sentimento que nutria pelo pai, Mirra decide suicidar-se para que tais sofrimentos acabem. É, no entanto, impedida pela ama de leite que, desesperada ao ver a tentativa de Mirra, inquire para que a jovem conte qual a razão de tirar a própria vida, afirmando que realizaria suas vontades. Mirra conta para a ama o que sente pelo rei, deixando-a horrorizada; mas, como havia feito uma promessa, a ama consegue encontrar uma maneira de fazer com que Mirra e Cíniras se encontrem, consumindo fervorosamente o ato. Quando, porém, o rei descobre que está partilhando a cama com a própria filha, Mirra foge em desatino, clamando piedade aos deuses e, por se redimir do alto crime que cometeu, ela é transformada em uma árvore de mirra, lamentando-se, através de lágrimas que escorrem em forma de seiva, pela eternidade.

Será trabalhado, portanto, mais precisamente, o segmento que descreve o primeiro encontro noturno de Mirra com seu pai, quando a jovem se encaminha para o leito paternal. A forma como Ovídio representou, através de figuras, o medo e o arrependimento que Mirra vivencia ao perceber que irá realmente partilhar a cama com o próprio pai será destacado e, com isso, demonstrar-se-á uma das maneiras de representar tais figuras em um roteiro cinematográfico, responsável em levar para a tela do cinema tudo aquilo que se destaca na obra literária e, assim, compondo um bom filme.

3. Cíniras e Mirra: o trecho selecionado

Seguem, agora, os trechos selecionados para a análise proposta. Em primeiro lugar, o trecho original em latim, cuja versão adotada é da coleção Les Belles Lettres, hex. 452-470.

*Ter pedis offensi signo est reuocata, ter omen
Funereus bubo letali carmine fecit;
It tamen et tenebrae minuunt noxque atra pudorem;
Nutricisque manum laeua tenet, altera motu
Caecum iter explorat. Thalami iam limina tangit
Iamque fores aperit, iam ducitur intus; at illi
Poplite succiduo genua intremuere fugitique
Et color et sanguis animusque relinquit euntem.
Quoque suo propior sceleri est, magis horret et ausi
Paenitet et uellet non cognita posse reuerti.
Cunctantem longaeua manu deducit et alto
Admotam lecto cum traderet: “Accipe” dixit;*

*“Ista tua est, Cinyra;” deuotaque corpora iunxit.
Accipit obsceno genitor sua uiscera lecto
Virgineosque metus leuat hortaturque timentem.
Forsitan aetatis quoque nomine “filia” dixit;
Dixit et illa “pater”, sceleri ne nomina desint.
Plena patris thalamis excedit et in pia diro
Semina fert utero conceptaque crimina portat.
(OVIDE, 2009, p. 478)*

Em segundo lugar, a tradução do poeta português Bocage para o trecho selecionado:

Três vezes a misérrima tropeça:
Como que o Céu lhe diz que retroceda;
Três vezes solta ao ar agouro infausto
No lúgubre clamor funéreo mocho:
Ela, contudo, não suspende o passo;
A muda escuridão minora o pejo.
Leva a sinistra mão na mão rugosa
Da torpe, abominável condutora,
E vai coa destra tentando as trevas.
Da estância paternal já chega à porta,
Abrem-lha já, já entra: os pés fraqueiam,
Foge a cor, foge o sangue, e cai o alento.
Quando da atrocidade está mais perto,
Tanto mais se horroriza, e se arrepende,
E deseja voltar desconhecida.
A infame confidente a vai puxando,
Do rei com ela ao tálamo se encosta,
E diz-lhe: “O que eu conduzo é teu, recebe-o.”
Eis no tálamo o pai recebe a prole,
E, sentindo-a tremer, quer dissipar-lhe
Com mil carícias o virgíneo medo.
Pela idade, talvez, lhe chama filha,
E ela chama-lhe pai (ao negro crime
Nem tais nomes faltaram). Dentre os braços
Do incestuoso amante enfim se aparta
Mirra, levando em si da culpa o fruto.

(OVÍDIO, 2007, p. 175; 177)

4. Cíniras e Mirra: a adaptação

Ao se imaginar uma adaptação cinematográfica para o trecho apresentado, é preciso observar, primeiramente, que Ovídio narra o principal momento – e o mais terrível – da vida de Mirra envolvendo-o em uma obscuridade. Seja pela composição dos elementos em cena, seja pela tensão gerada por causa do ato que irá se desenrolar, o autor representa essa ausência de luz e, por consequência, de visão, ao narrar a cena de incesto entre pai e filha em meio à escuridão concreta, afirmando também que a jovem tropeça várias vezes, temendo por aquilo

que ela mesma sempre desejou, e que agora irá se realizar. Tais elementos determinam um cenário e a tensão ali exarcebada.

Como já comentado, seria inviável a representação de uma cena às escuras em um filme. Dessa forma, a primeira adaptação a ser realizada para a construção de tal cena seria como um roteirista transformaria aqueles elementos encontrados na narrativa de Ovídio em outros reconhecíveis em cena, pelo espectador do filme, que expressassem o mesmo tema: a tensão e o medo de Mirra ao ser encaminhada para o quarto do próprio pai, a fim de compartilhar o mesmo leito.

A primeira “mudança” da fonte literária para a adaptação em filme seria solucionar o problema do elemento “escuridão”. Se a jovem Mirra é conduzida pela ama para dentro do quarto do pai em meio às sombras, tropeçando, usando uma mão para ser conduzida e outra para tatear à frente, às cegas, a maneira mais viável de mostrar isso em cena seria incluir, no roteiro, o detalhe de que Mirra usaria vendas nos olhos, assim como seu pai. Essa mudança poderia ser uma ideia da ama, obrigada a cumprir a promessa feita à Mirra e, tentando “amenizar” o grau do horror prestes a ser realizado, diria a Cíniras que se gostaria de conhecer a jovem desejosa de seus carinhos, deveria ser em um encontro cego. Dessa maneira, manteria-se ainda o mistério, tanto para o pai quanto para a filha, em relação à identidade de ambos, além de ser possível registrar a cena com uma iluminação apropriada.

Outra inserção importante que poderia ser feita para ambientar a cena seria um plano simples, antes de ser mostrada a entrada da ama e de Mirra dentro do quarto de Cíniras, mostrando a imagem da Lua sendo encoberta por nuvens espessas. Essa única tomada – podendo ter uma duração de até trinta segundos –, significaria simbolicamente, dentro do contexto da narrativa, diversos elementos: o céu, antes iluminado pela luz do luar, está prestes a escurecer com as nuvens que se acumulam; ou seja, algo de teor obscuro e considerado “ruim” está a caminho. Poderia também representar vergonha e repúdio de deuses em relação ao incesto, algo que é expresso por Ovídio durante toda a narração do mito, sendo a Lua um corpo celeste representante de algo divino, e as nuvens, a vergonha e o horror que assomam os deuses, que preferem “se esconder” a assistir ao que acontecerá entre Cíniras e Mirra.

É também interessante observar que o tipo de enquadramento nos planos filmados representaria o clima presente durante toda a cena: Mirra, ao entrar nos aposentos do pai, por exemplo, poderia ser enquadrada em um plano oblíquo – denotando desequilíbrio, medo, apreensão –; Cíniras, figura paternal e também regente (como rei de Chipre), poderia ser filmado em um *contra-plongée*, criando aí uma diferença entre ele e as demais personagens,

demonstrando sua autoridade com um detalhe de câmera; essa imagem poderia, inclusive, ser contraposta com a de Mirra, agora filmada em *plongée*, demonstrando ser alguém submissa à ele – no âmbito familiar e sentimental.

Por fim, a montagem: os enquadramentos, criando significados a partir do momento em que se diferenciam uns aos outros, ganham uma coesão ao ser unidos através de uma montagem específica. Marcel Martin (2007, p. 148, grifo do autor) descreve a montagem rítmica como aquela que “tem inicialmente um *aspecto métrico*, que diz respeito à duração dos planos determinada pelo grau de interesse psicológico que seu conteúdo desperta”. Esse tipo de montagem, portanto, conviria para o momento em que Mirra e Cíniras dividem o mesmo leito; no momento crucial do ato, a montagem rítmica tomaria um ritmo mais frenético e violento, expressando o calor dos desejos consumados, ao mesmo tempo que enfatizaria a tensão e o horror provenientes do fato de um pai e uma filha ter relações sexuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esse pequeno exercício, foi possível realizar uma projeção simples de como seria uma adaptação cinematográfica do mito “Cíniras e Mirra”. Não se pode deixar de considerar que a adaptação real sofreria diversas mudanças provenientes das sugestões e ideias do diretor de cinema.

É interessante ressaltar que uma genuína adaptação não é aquela que irá transpor, de maneira literal, o que se narra na obra literária, mas sim a que irá *expandir*, usando a linguagem cinematográfica como suporte e ferramenta, todas as significações presentes no texto narrado pelo autor. Se na obra literária temos um narrador que nos conta a história através do texto, no cinema é a câmera que irá tomar para si esse papel; se no texto de Ovídio temos versos em hexâmetros (e, no caso da tradução de Bocage, versos decassílabos) que nos dá o ritmo da narrativa, no cinema temos a montagem para nos ditar o clima de cada cena.

Esses elementos cinematográficos, quando organizados e pensados de maneira que se apropriem das características impressas pelo autor em seu texto literário e os transpõem para a tela do cinema a fim de que ali exista uma ligação de conteúdo, mas com uma transformação de expressão que enriqueça a obra, faz com que o espectador não apenas reflita sobre o que se conta, mas *como* se conta e *por que* é feito daquela maneira específica. Assim, será possível também que o público conhecedor apenas do filme queira descobrir a fonte literária, podendo apreciá-la em sua totalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

OVIDE. **Les métamorphoses**. Texte établi par Georges Lafaye. Émendé, présenté et traduit par Olivier Sers. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de M. M. B. du Bocage (Intr. João Angelo Oliva Neto). São Paulo: Hedra, 2007.

CINEMA, MÚSICA E SUAS RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS

Fabiana de Almeida
M-PG-FCLAr/UNESP
mmgallos@terra.com.br
Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato (FCLAr/UNESP)

RESUMO: O presente estudo apresenta uma análise das relações intertextuais entre cinema e música, especificamente a ópera **Otello** de Giuseppe Verdi, presente no filme **Match point** do cineasta Woody Allen na cena apical do filme, o que afirma a interdependência narrativa da linguagem musical, produzindo significado proveniente da intertextualidade. Para tanto, iniciar-se-á com a descrição e análise da montagem cênica a partir dos estudos de Martin e de Eisenstein, que introduz na montagem cinematográfica a música como linguagem narrativa, e a análise da ópera na cena apical como parte da narrativa sob a perspectiva da semiótica de Barthes, que insere a resignificação dos gêneros aqui estudados.

PALAVRAS-CHAVE: Woody Allen; cinema; música e intersemiose.

Pensar em cinema, involuntariamente tem-se a ideia de movimento e, adentrando o universo semiológico, pode-se afirmar que o cinema é postulado como uma linguagem (AUMONT, p. 176). Tomando-se a linguagem como função inata e característica da espécie humana e que comunica, Hjelmslev afirma que cada linguagem caracteriza-se por um tipo ou combinação específica de material de expressão:

Como seu nome indica, o material de expressão é a natureza material (física, sensorial) do significante ou, mais exatamente, do ‘tecido’ no qual são recortados os significantes (sendo o termo significante reservado à forma significante) (HJELMSLEV apud AUMONT, p. 193).

Pode-se afirmar então, a partir dessa premissa, que o cinema como linguagem, além de ser material de expressão, é heterogêneo, de caráter composto, polissêmico, e que carrega em si sistemas de significação, ou melhor acrescentando, resignificação.

A pluralidade de sentidos que envolve o cinema ou o ‘texto fílmico’, abrange outras linguagens que, por sua vez, reacendem outras significações. Assim acontece com a música inserida na trilha sonora.

Evidentemente, sob a mácula semiótica, resignifica-se o sentido musical dentro da cena fílmica, reafirma a polissemia inerente à arte cinematográfica e claramente apresenta a intertextualidade entre linguagens distintas, mas interdependentes.

O presente trabalho visa apresentar uma introdução do estudo sobre a intertextualidade existente entre cinema e música, especificamente da cena apical do filme **Match point** do cineasta Woody Allen e a ópera **Otello** do compositor italiano Giuseppe Verdi, que é reproduzida simultaneamente aos acontecimentos no plano fílmico escolhido.

Breve apresentação cênica

Match point é um filme produzido pelo cineasta americano Woody Allen em 2005, que conta a história do ex-jogador de tênis Chris Wilton (personagem narrador), falido, que passa a ensinar o jogo em um clube de pessoas abastadas. Em nome da ambição desmensurada, Chris se passa por pessoa culta, sabedor das artes literárias e musicais, lendo Dostoiévski e ouvindo óperas para se inserir na alta sociedade.

O personagem se casa com uma personalidade rica e, assim, entra no mundo das pessoas bem sucedidas. Embrenha-se na traição amorosa quando conhece Nola Rice, tema recorrente nos filmes de Allen, e quando se vê pressionado por uma gravidez indesejada vê seus planos ruírem, e decide matar sua amante. Chris envereda um plano mirabolante, em que mata tanto Nola quanto sua vizinha, forjando um assalto.

A cena quase não possui diálogos, o que predomina são as expressões protagonizadas pelo personagem Chris Wilton e a ópera **Otello** de Verdi, que toca enquanto a tragédia se confirma. Eis a cena que impulsiona este estudo.

Breve ensaio sobre a música

Evidentemente a música não é só um conjunto de obras produzidas por gênios, mas também, e sobretudo, é o ato de musicar que, a nível de comunicação social, pode ser produzido com a mesma facilidade e – acrescenta-se: intensidade – que o ato da fala (SCHURMANN, p. 185-186).

E em se falando de comunicação, engloba-se a denotação da música em linguagem musical, e como tal produtora de sentidos ou significantes. O símbolo (signo) musical é uma espécie de imagem sonora que está intimamente relacionada ao ato de dar sentido – consciente ou inconsciente – que nunca nos apresenta de forma conclusiva, ao contrário, inesgotável fonte de significação, exigindo novos rumos de entendimento (SCHERING apud SCHURMANN, p. 156).

Cabe ressaltar que não interessa aqui enredar teorias de notação musical, tampouco explicitar estruturação melódica e/ou harmônica, mas reiterar a linguagem musical como material de expressão que, no contexto deste estudo, explicita significância e impõe-se como produtora de sentido.

Das diferentes apresentações ou vertentes da música, a que será estudada neste trabalho é a ópera, que combina solilóquio, diálogo, cenário, ação e música contínua. Remonta desde a antiguidade, e as tragédias gregas serviram como modelo para as peças italianas do Renascimento, e é no século XIX que se encontra a peça musical da qual interessa: **Otello**, do compositor Giuseppe Verdi, especificamente o segundo ato, cena quinta, denominada “Desdemona reá, si, per ciel”.

Característica da ópera verdiana é a combinação entre a tradicional *tragédie lyrique* e, o que para Verdi era motivo de adesão incondicional, o idealismo da ópera como drama humano (GROUT & PALISCA, p. 637).

Drama encenado, tragédia cantada, o fato é que ao se ouvir uma ópera, subentende-se um enredo dramático e prestes a ocorrer a morte, seja ela física ou emocional, que pode ser capaz de conferir representação – e significação – a estruturas narrativas e conceituais absolutamente semelhantes àsquelas encontradas na raiz de uma obra literária ou cinematográfica (VOLLI, p. 291).

Intersemiose: cinema e música

A cena apical do filme **Match point**, o homicídio de Nola Rice, amante do personagem narrador Chris Wilton, tem absolutos 9’09”, que iniciam com os passos apressados do protagonista em direção ao apartamento de sua amante. Neste plano a ópera inicia e os tenores cantam o momento em que Iago difama Desdêmona a Otelo, mentindo sobre sua traição com seu melhor amigo.

São aproximadamente 50 quadros, partindo do primeiro quadro num plano geral, perpassando a um plano médio e mantendo-se num plano fechado, num enquadramento constante no protagonista e em suas reações emocionais enquanto desenrola a cena.

Eisenstein (p.86) explica esse tipo de montagem como intelectual, que se fundem sons e atonalidades de conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas. A câmera é o narrador, o que diz respeito ao aspecto métrico da montagem, ou seja, à duração dos planos determinada pelo grau de interesse psicológico do conteúdo (MARTIN, p. 148).

O que ocorre nos planos da cena estudada é a sua duração curta, imprimindo um ritmo nervoso, dinâmico, trágico, expressões febris e desvario. Chris Wilton efetua o assassinato da vizinha aos 2'48'', demonstrando logo após sentimentos angustiantes e desesperados. Não imaginava do que seria capaz para manter sua vida glamorosa. Aos 8'21'' executa Nola ao pé da escada, em frente ao elevador. Terminada a ação ilícita, Chris sai do apartamento de Nola e, apressado, vai ao encontro de sua esposa. Esse é um momento íntimo e individualista do personagem, pois demonstra toda a sua angústia e sofrimento pelo ato praticado, mas ao encontrar a esposa se mostra imbatível e tranquilo, sem expressividade.

Em nível de significância, essa cena corresponde ao que Barthes (p. 50) chama de nível obtuso, que vai ao infinito da linguagem, é maior do que a perpendicular pura e direta da narrativa. Os efeitos expressivos do personagem narrador enquanto executa seu ato macabro, vai além da linguagem convencional, referencia o desvario psicológico do personagem até a exaustão, em nome da vaidade e da ganância.

A ópera, que simultaneamente se acopla aos quadros, complementa a correspondência de Barthes, configurando a ideia do intertexto, da impossibilidade de viver fora do texto infinito. Eisenstein explica a sincronização das linguagens:

[...] costuma-se explicar que as imagens “existem por si mesmas”, que a música “existe por si mesma”: som e imagem, cada um corre independentemente, sem se unirem num tom orgânico. É importante ter em mente que nossa concepção de sincronização não pressupõe coincidência. (...) Algumas cenas requerem ritmo como um fator determinante, outras são controladas pelo tom, e assim por diante. (EISENSTEIN, p. 60)

Nesse caso, a música constitui tragédia, tendo em vista o contexto característico da ópera, que interage com a cena desde seu início, como prenúncio dos acontecimentos, tanto das mortes quanto no desespero do protagonista em executar seu plano homicida.

Uma análise mais detalhada dessa premissa é pensar na ópera como discurso, com tempos rítmico e mnésico, parâmetro fundamental para reflexão sobre continuidade e descontinuidade, ou seja, as oscilações tensivas da música como discurso. Tatit (p. 23) diz que

[...] a atuação dos tempos rítmico e mnésico sobre o tempo cronológico pressupõe a expansão de leis de repetição imediata, de iteração a distância, de gradação contínua, enfim, de relações de identidade cuja função básica é deter o progresso do discurso e, com isso, assegurar, ainda que parcialmente, a integridade do sujeito.

Isso caracteriza que essa polifonia ou intertextualidade é atividade produtora de significantes, reproduzindo e ressignificando o material expressivo ou de expressão constante

na cena estudada, assim como a relação operística que redefine os movimentos narrativos antagônicos sempre num plano cognitivo.

O Segundo Ato, Cena Quinta da ópera **Otelo** prenuncia a morte de Desdêmona quase que histericamente, tendo em vista a carga emotiva transparecida pelo tenor que executa a voz de Otelo ao saber da traição mentirosa de sua esposa. Essa voz em desespero concomitante com o desespero de Chris Wilton embrenha em sobrecarga de significantes, pelo conteúdo afetivo e dramático, além do sentimento de vingança e orgulho desenhados nos papéis de Iago na ópera e de Chris no filme.

O encadeamento aqui presenciado entre a música e o cinema remete ao tratamento da intertextualidade como sistema fluido e constante, em que todo texto (sistema de signos) situa-se na junção de outros vários textos (outros sistemas de signos), o que nos permite refletir na interdependência das linguagens aqui estudadas, reforçando o caminho que Bakhtin nos dá, quando afirma sobre a carga dialógica e a incursão dos fragmentos de discursos que cada sistema de linguagem introduz no diálogo, “a linguagem é um sistema de linguagens que se iluminam mutuamente, dialogando” (BAKHTIN apud SAMOYAUULT, p. 19).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, W. Theodor. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2012.
- ADORNO, W. Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- ARISTÓTELES. Poética. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- AUERBACH, Erich. **Mímesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 2011.
- BAKHTIN, M., Mikhail. **Dialogismo e polifonia**. Beth Brait (Org.). São Paulo: Contexto, 2012.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- _____. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. **Image, music, text**. New York: Hill and Wang, 1978.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas I).

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. São Paulo: EDUSC, 2003.

BORGES, L., Jorge. **Curso de literatura inglesa**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. São Paulo: Ática, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. **Intertextualidade**: a migração de um conceito. In: Revista Via Atlântica, nº 9, junho/2006, p. 125-136.

ECO, Umberto. **Sulla letteratura**. Milano: Tascabili Bompiani, 2008.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2012.

FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. São Paulo: EDUSP, 2011.

GUIZOT, M. **Shakspeare et son temps** – Étude Littéraire. Paris: Didier, Libraire Éditeur, 1852.

HAREWOOD, Conde. **KOBBE – O livro completo da ópera**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

LEITE, Sebastião Uchoa. **As relações duvidosas**: notas sobre literatura e cinema. In: Crítica de ouvido. São Paulo: Cozac & Naify, 2003..

LOPES, Edward. **A identidade e a diferença**. São Paulo: Edusp, 1997.

MACHADO, Arlindo. **Da sinestesia ou a visualização da música**. Disponível em: <http://www.pucsp.br/~cos-puc/arlindo/sineste.htm>. Acesso em: 8 de ago. 2012.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

PROPP, Vladimir L. **Morfologia do conto maravilhoso**. São Paulo: Forense Universitária, 2006.

SALLES, Filipe. **Imagens musicais ou música visual** – um estudo sobre as afinidades entre som e imagem baseados no filme ‘Fantasia’ (1940) de Walt Disney. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/SP. Disponível em: http://www.mnemocine.arte.br/index.php?option=com_docman&task=cat_views&gid=96&Itemid=72. Acesso em: 8 de ago. 2012.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHURMANN, F., Ernst. **A música como linguagem** – uma abordagem histórica. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SHAKESPEARE, Willian. **Otelo, o mouro de Veneza**. In: Tragédias. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SZONDI, Peter. **A teoria do drama moderno** (1850-1950). São Paulo: Cosac & Naify, 2001

VOLLI, Ugo. **Manual de semiótica**. São Paulo: Loyola, 2012.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido** – uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

XAVIER, Ismael. **O discurso cinematográfico** – a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

MATCH POINT (MATCH POINT). Produção Reino Unido, EUA e Luxemburgo, 2005. Drama. Direção: Woody Allen. Estúdio/Distribuição: Playarte. 124 minutos. Filme.

O SOM COMO PARTE DA NARRATIVA. Acervo Educacional TV Cultura. São Paulo: Editora Bearare, 2009. 81 minutos. Documentário.

OTELLO. Compositor: Giuseppe Verdi. Libretista: Arrigo Boito. Adaptação de ‘Otelo, o Mouro de Veneza’, 1887. Música.

A MODERNIDADE E OS ECOS SIMBOLISTAS EM “THE WASTE LAND”, DE T. S. ELIOT

Isaías Eliseu da Silva (FATEC Mococa)
D-PG-FCLAr/UNESP
isaiaseliseu@gmail.com

Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva (FCLAr/UNESP)

RESUMO: T. S. Eliot é um dos grandes representantes da modernidade literária e tem sua produção assentada na primeira metade do século XX. Foi poeta, dramaturgo, crítico literário e consagrou-se, sobretudo, ao publicar o poema “The waste land”, em 1922. Considerado o arquétipo do poema modernista anglo-americano, a obra é inovadora por apresentar – na poesia – uma estrutura fragmentada e a temática que trata da condição desoladora do homem daquele tempo. Embora seja um expoente da estética modernista, T. S. Eliot demonstra em sua obra aspectos que revelam uma herança simbolista. Leitor de Charles Baudelaire, Eliot toma daquele poeta traços tais como o tema decadente, o uso de símbolos e a sonoridade expressiva dos versos. Este trabalho tem por objetivo refletir sobre a característica moderna de The waste land e os traços do simbolismo que permeiam o poema. Os principais teóricos nos quais estará baseada a argumentação serão Kathrin Rosenfield, Edmund Wilson e Anna Balakian. A metodologia de trabalho consiste em apresentação de aspectos da vida e da obra de T. S. Eliot, com destaque à sua produção poética e influências, reflexão sobre a modernidade e análise do poema “The waste land”.

PALAVRAS-CHAVE: The waste land, Modernidade, Simbolismo.

Thomas Stearns Eliot, canonizado como T. S. Eliot, é considerado um dos precursores do modernismo norte-americano, além de figurar como um grande expoente da poesia produzida na Inglaterra. A referência aos Estados Unidos e à Europa na vida de Eliot explica-se pelo trânsito realizado pelo poeta entre esses dois pontos: nascido em St. Louis, no Estado do Missouri, Eliot deixa a América em 1914, aos 25 anos, e estabelece-se em Londres, onde fica até sua morte em 1965.

Sua obra é referencialmente influenciada por aspectos de suas origens e pelas condições sociais e culturais da época em que viveu: foi contemporâneo das duas guerras mundiais e os horrores dos conflitos encontram eco em sua produção literária. A fragmentação da modernidade é clara e evidente em seus poemas, que sugerem a fatalidade acometida ao mundo e, vez ou outra, invocam o divino para a reconstrução conceitual da vida. Esta referência ao sagrado decorre de outro aspecto influente em sua carreira: a conversão ao anglicanismo. Em 1927, aos 39 anos, é batizado e confirmado na Igreja Anglicana e a fé cristã passa a ser outra fonte de inspiração para a produção de seus poemas.

Sua trajetória poética pode ser dividida em três fases, representadas por três de suas mais importantes criações. A primeira diz respeito ao período em que Eliot concebeu uma obra poética cujo foco recai sobre a condição fragmentada do indivíduo, sua falta de ânimo emocional e a condição fatalista da humanidade. A cidade é o ambiente em que este drama se desenrola. “The waste land”, publicado em 1922, é o poema que sintetiza este conjunto de sensações. Posteriormente, há uma guinada temática em sua obra, em muito decorrente de sua conversão religiosa. Ash Wednesday, poema de 1930, representa esta fase e traz à cena poética questões tais como a relação entre o discurso religioso e a poesia e conversão e criação literária. Finalmente, Eliot se debruça sobre a ideia de conectar a tradição literária europeia a temas religiosos do cristianismo e do hinduísmo. O tempo, a música e o elemento religioso são centrais em “The four quartets”, conjunto de poemas representativo do terceiro momento de concepção artística de Eliot.

T. S. Eliot é um poeta de expressão modernista, vive e relata as experiências e sensações próprias do período inicial do século XX. Contudo, deixa transparecer, no conteúdo, influências advindas do Simbolismo, que, naquela época, já havia perdido força. Segundo Edmund Wilson (2004), os simbolistas Corbière e Laforgue são as influências mais evidentes no trabalho de Eliot. Pertencentes a uma vertente irônico-coloquial da poesia simbolista, os franceses legam ao poeta modernista o tom satírico e por vezes obscuro encontrado em seus versos. Wilson (2004), entretanto, tem Eliot em mais alta consideração do que a Corbière e a Laforgue. Para o crítico, o poeta americano superou o alcance dos simbolistas com a expressão de imagens mais precisas e exatas.

A superação de Eliot em relação aos poetas simbolistas tem apoio na afirmação que faz Hans Robert Jauss (1996, p. 50, grifo do autor) sobre o sentido da palavra moderno. Para ele,

Moderno marca a fronteira entre o que é de hoje e o que é de ontem, entre o novo e o antigo; em termos mais precisos e explicado pelo fenômeno tão revelador da moda: a fronteira entre as novas produções e aquelas que se tornam obsoletas – entre o que ainda ontem era atual e o que hoje está envelhecido.

Antes de Eliot, Baudelaire havia rompido com a tradição romântica e instaurado uma nova modernidade literária que funda as bases para a poética simbolista. A ruptura, neste caso, estabelece-se sobretudo em relação ao tema: o cotidiano e corriqueiro ao invés do idealizado; e o grotesco e escatológico em substituição ao sublime. A forma clássica do soneto e as rimas ainda subsistiam.

Leitor de Baudelaire, Eliot é influenciado pelo poeta francês e também se canoniza como um marco emblemático na literatura. Dele o poeta anglo-americano toma como influência motivos e temas tais qual o cenário urbano na poesia e também se estabelece como ponto de referência entre o declínio de uma estética e a insurgência de um novo apelo artístico.

O Modernismo, escola literária à qual Eliot está filiado e da qual é, reconhecidamente, um dos fundadores, efetivamente ultrapassa os limites da poesia do século XIX, especialmente a de vertente simbolista. Ao contrário da tradição oitocentista da torre de marfim, do poeta isolado e hermético que escreve para um público iniciado e culto há, em Eliot, uma perceptível relação entre a voz poética e o leitor, uma interação que se nota no vocativo utilizado no verso final de “*The burial of the dead*”, em “*The waste land*”: “*You! Hypocrite lecteur! – mon semblable, - mon frère!*” (ELIOT, 1963, p. 65). Ali eu poético e leitor parecem estar no mesmo nível, participando de uma mesma realidade e compartilhando as mesmas experiências.

Eliot concebe uma poesia supostamente racional, apesar da extrema fragmentação em suas estrofes. A recorrência a grandes temas oriundos da experiência real dos indivíduos da metrópole confere à sua obra um ímpeto revolucionário distinto daquele encontrado no Simbolismo, mais voltado às impressões do inconsciente e às sugestões dos sonhos. Segundo Anna Balakian (2007), os simbolistas influenciaram seus sucessores muito mais pela forma dramática do que pela forma poética, pois esta se desenvolveria de qualquer modo, baseada nas obras de Baudelaire, Whitman e Poe. Para Balakian (2007, p. 90), “a exagerada melosidade dos simbolistas provocou uma reação em Laforgue e, posteriormente, em T. S. Eliot, que virou todo o pêndulo para a prosa, não para a liberdade musical mas para a sua simplicidade coloquial, protestando contra os excessivos adornos sonoros do verso livre”. Nesse sentido é que se compreende a poesia de Eliot como mais contida e racional comparada à produção simbolista.

A forma como a poesia de Eliot é construída, especialmente o exemplo de *The waste land*, deixa transparecer a inegável presença de Ezra Pound e seu imagismo. A linguagem coloquial, fluida, o poema em versos livres, que soa como prosa e a apresentação de imagens são características presentes na obra de Eliot. As imagens em sua poesia atuam na tentativa de exposição de detalhes com precisão. A esse respeito, diz Anna Balakian (2007, p. 123): “Tanto T. S. Eliot como Wallace Stevens viam a função da imagem como a superação da afirmação direta da ideia entre o poeta e os seres com os quais ele deseja-se comunicar”.

Também o símbolo tem uma função correlata para o poeta americano: diferentemente dos simbolistas, de acordo com Balakian, Eliot “amplia os usos do símbolo intermediário ao definir o objetivo correlativo como ‘um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que constituirão a fórmula dessa emoção particular’” (BALAKIAN, 2007, p. 125, grifos do autor). Então, enquanto para os simbolistas o símbolo foca o objeto, em Eliot ele recai sobre uma situação e, desse modo, permite a existência de uma narração.

Outro aspecto da poesia simbolista detectável em Eliot é a musicalidade, embora não da mesma forma como utilizada pelos poetas do fim do século XIX. Os conceitos de correspondência entre música e poesia de Baudelaire e Mallarmé são compreendidos por Eliot como o “abandono da prosódia regular e da forma de prosa que é o instrumento de comunicação direta” (BALAKIAN, 2007, p. 126). Segundo esta concepção, a musicalidade não se dá pelo efeito onomatopaico das palavras, mas pela força da música expressa pela não-eloquência (BALAKIAN, 2007).

O espírito decadente, tema caro aos simbolistas, também se faz presente na poesia de Eliot: em “The waste land”, o título já atua como grande sinal de um sentimento a que Balakian chama de “dinâmica do desespero” (2007, p. 126). A divergência entre esses poetas reside no fato de que, segundo Balakian, a poesia cósmica “à maneira simbolista, é mais uma defesa do elemento humano no meio do abismo do que a admiração do cósmico, que ocorre quando o cósmico é tomado como uma criação de Deus” (2007, p. 126-127). Em Eliot, o desamparo chamará o homem ao contato com o divino; a conversão, se de todo modo não salvar a alma, ao menos redimirá aquilo que o poeta mantém como bem precioso: a arte e sua própria obra.

Em “The waste land”, muitos dos traços herdados do simbolismo se fundem aos aspectos propriamente modernistas e conferem ao poema a estatura que atingiu na aclamação da crítica. Trata-se de um poema escrito em versos livres, dividido em cinco partes que podem ser consideradas autônomas em si próprias. Ao inglês, idioma fundante do poema e nativo de Eliot, juntam-se outras seis línguas expressas em versos diluídos na obra e que passam a impressão de uma verdadeira Babel moderna.

A forma fragmentada da estrutura do poema encontra conexão na fragmentação discursiva da obra. Múltiplas vozes, diferentes gêneros – narrativo, descritivo, poético – e diversas situações se interpolam ao longo do texto, perfazendo uma correspondência direta com a condição fragmentada do indivíduo moderno, cindido pela desesperança e pela queda das certezas anteriormente consolidadas. A esse respeito, explica Michael Hamburger:

Em ‘The waste land’ [...] a técnica imagista – originariamente concebida apenas para o poema curto – foi dilatada até o poema longo. As *personae*, também, se tornaram múltiplas e fluidas num único poema, variando e mudando livremente no tempo e no espaço [...] (2007, p. 163).

O tema central de “The waste land” é mesmo a derrocada humana em um ambiente que se apresenta inóspito e irreversível. Edmund Wilson assim enxerga o tom do poema:

A terrível esterilidade das grandes cidades modernas é a atmosfera na qual se situa Terra devastada; em meio a ela emergem breves e vívidas imagens, são destilados breves e puros momentos de emoção; mas estamos cômicos de que, ao nosso redor, milhões de seres anônimos cumprem estêreis rotinas de trabalho, desgastando a alma em labores intermináveis, cujo produto nunca lhes traz proveito; gente cujos prazeres são tão sórdidos e medíocres que quase parecem mais tristes que suas aflições”. (2004, p. 123).

Estas imagens são representadas como um jogo, o qual traz à tona, por um lado, sensações líricas que se ligam a um passado de harmonia e, por outro, impressões devastadoras, conectadas à ideia de podridão e de pecado. Segundo Kathrin Rosenfield (2005), para que este jogo de opostos se estabeleça, encontram-se, no poema, referências à figura da Sulamita – personagem do livro bíblico Cântico dos cânticos – e, no outro extremo, à de Babilônia e Apocalipse – como representações da destruição acometida à humanidade.

Na primeira parte – “O enterro dos mortos” – ao longo dos trinta primeiros versos tem-se uma sequência que caminha do brotar das plantas, alusão aos mitos da fertilidade, à paralisia do calor escaldante do deserto. É o jogo de vida e morte, como se pode notar: “Abril é o mais cruel dos meses, gerando / Lilases na terra morta, mesclando / A memória e o desejo, atizando / Raízes languens com as primeiras chuvas.” (ELIOT, 2005, p. 35) / [...] e

A pedra seca não refresca. Somente
há sombra sob esta rocha rubra,
(Vem cá à sombra desta rocha rubra),
Que eu te mostrarei algo distinto
Quer de tua sombra matinal a te escotar
Quer de tua sombra à tarde a erguer-se para te saudar;
Eu te mostrarei o medo num punhado de pó. (ELIOT, 2005, p. 36).

Vai-se da vida à morte num átimo. É como se o presente estéril e decadente, irreversível no seu tom apocalíptico recobrasse a memória de um tempo lírico tal qual o anunciado no Cântico dos cânticos, mas impossível de ser recuperado. A Babilônia é também perceptível nos versos que parecem transcrever o diálogo de personagens confusas e desacreditadas do rumo das coisas:

Que raízes se agarram, que ramos se agalham

Nesse refugio pétreo? Filho do homem,
Nem dizer ou supor tu podes, pois só o que vês
É uma pilha de imagens rotas, onde bate o sol,
E o arbusto morto não abriga, o grilo não dá folga, [...]. (ELIOT, 2005, p. 35).

Rosenfield (2005, p. 76) diz que “A Babilônia permanece sendo a dupla figura de uma renúncia e de aspirações e saudades jamais superadas, de orgulhos e culpas, vitórias e fracassos no campo da moralidade”. A nostalgia provocada pelo caos instalado nesta Babilônia traz a lembrança de um gozo que já não há e, então, em meio à aridez da paisagem, o poema suscita uma passagem lírica que retoma a Sulamita e o Cântico dos cânticos pelo apelo nupcial:

“Já faz um ano que você me deu os jacintos;
Eles me chamaram a menina dos jacintos.”
- Mas ao voltarmos, tarde, do jardim,
Teus braços plenos, úmidos os teus cabelos, eu não pude
Falar, e os meus olhos falharam. Não estava nem
Vivo nem morto, e não sabia nada,
Olhando o coração da luz, o silêncio.
Oed’ und ler das Meer. (ELIOT, 2005, p. 36).

Na sequência deste alento proporcionado pela memória, a cena volta a se enrijecer e os trabalhadores urbanos explorados pelas ambições de toda natureza na metrópole insurgem como uma massa de miseráveis fadados ao desenlace funesto:

Cidade Irreal,
Sob a fulva fumaça de uma aurora invernal,
Uma turba fluía pela London Bridge, tantos,
E eu não pensara que a morte desfizera tantos,
Suspiros, breves e infrequentes, se soltavam,
E cada qual fixava os olhos frente aos pés.
Fluía colina acima e descia a King William Street,
Até onde Saint Mary Woolnoth davas as horas
Com um dobre grave no toque final das nove. (ELIOT, 2005, p. 37).

A alternância entre vida e morte se mantém: a cena dos jacintos, símbolo da beleza e da vida é substituída pelo retorno às sensações cotidianas, da realidade palpável e aparente, das dores e dos sofrimentos. Novamente a expressão do poeta transita entre o culto ao corpo e os presságios apocalípticos. Esse movimento pendular permeia toda a primeira parte do poema e serve de plataforma para expedientes tais como a mistura de elementos heterogêneos, as condensações e os saltos temporais e a sensação de espaço e tempo únicos.

Na segunda parte – “Uma partida de xadrez” – as imagens transportam-se a um ambiente aristocrático em que a riqueza e a pompa recebem destaque. O início constitui-se da

descrição de tal espaço com cadeira de mármore, joias, perfumes em frascos de marfim e, em meio a tamanha opulência, um diálogo que desestabiliza a ordem estabelecida:

“Estou mal dos nervos esta noite. Fique comigo.
Fale comigo! Por que você nunca me fala. Fale.
O que está pensando? Pensando o quê? O quê?
Eu nunca sei o que você está pensando. Pense.”

Penso que estamos no beco dos ratos
Onde os mortos perderam os seus ossos. (ELIOT, 2005, p. 39).

Uma vez mais a polarização entre prazer e destruição – Sulamita e Babilônia – é apresentada. O espaço afortunado, com adornos requintados sugere uma câmara nupcial soberba que faz eco à futilidade da civilização. O supérfluo e o descartável, responsáveis em grande monta pela desumanização das relações, surgem como um dos pecados mais perniciosos. Logo em seguida, no diálogo que se ouve, vê-se o ímpeto de destruição tal qual aquela que assolou Babilônia. Solidão, destruição e morte condensam-se para formar o *leitmotiv* na segunda parte.

A terceira parte – “O sermão do fogo” – também suscita o antagonismo entre o aniquilamento e a insinuação sexual. É iniciada com uma descrição do rio Tâmis:

Rompeu-se o dossel do rio; os últimos fios de folhas
Fundem-se e se prendem ao úmido baixio. O vento
Cruza, calado, a terra parda. As ninfas se foram daqui.
Corre, doce Tâmis, até que eu finde o canto.
O rio não arrasta garrafas vazias, papéis de sanduíche,
Restos de papelão, nem tocos de cigarro, lenços de seda
Ou outros testemunhos de noites de verão. As ninfas se foram daqui. (ELIOT, 2005, p. 42).

Inscribe-se na imagem do rio a própria figura da ruína: tudo está estagnado. A poluição flutua sobre as águas que não têm o poder de arrastá-la para longe. As ninfas, deusas da inspiração, foram-se e isto aponta para a condição de paralisia em que se encontra o mundo, despido da possibilidade de regenerar-se, pois a imobilidade engessa a tudo e a todos.

A união sexual, mais um símbolo que pode remeter ao pecado na cosmogonia cristã e cuja presença no poema também sugere tal possibilidade reaparece nesta parte, reforçando o elo com o “Cântico dos cânticos”:

Chega o rapaz de rosto escavacado,
Contínuo em reles agência imobiliária.
Tipo à-toa, a petulância lhe é concorde.
Com uma cartola num ricaço-Bradford.
Algo lhe diz que o momento lhe é propício,
A ceia acabou; ela, exausta e entediada,

Ele tenta envolve-la em mil carícias
Que, mesmo indesejadas, não são rechaçadas.
Num assomo, decidido, lança o bote;
Mãos ousadas não encontram resistência;
Sua vaidade não requer qualquer resposta,
E recebe com deleite a indiferença. (ELIOT, 2005, p. 44)

A referência ao texto bíblico se dá sob o ponto de vista do assunto. Entretanto, o tratamento é diametralmente oposto. Ao invés de exibir a união sexual como símbolo do amor entre dois indivíduos, em *The waste land* ela aparece deturpada, carregada de ironia a fim de retratar a bestialidade das relações humanas encarnada em sentimentos tais como o egoísmo e a indiferença que colaboram para a manutenção do *status quo* deplorável e inflexível.

Em “Morte pela água” – quarta parte do poema – encontra-se o momento mais lírico da obra. A mensagem é a morte de Flebas, que experimentara sucesso e agora é defunto: “Flebas, o fenício, morto há quinze dias, / Esqueceu o grito das gaivotas, e o profundo fluxo do mar, / E as perdas e os lucros” (ELIOT, 2005, p. 47) e, ao final, o alerta: “Gentil ou Judeu / Oh, vós girando o leme e olhando a barlavento, / Lembrai-vos de Flebas que já foi alto e belo como vós” (ELIOT, 2005, p. 47). A fluidez da vida e as incertezas sobre o destino são o ponto alto desta parte. O trecho, que também é o menor de toda a composição, estabelece uma relação de opostos entre fogo e água, pois o título ‘O sermão do fogo’, da quarta parte, tem sua sequência na morte pela água da seção subsequente. É uma experiência metafísica que coloca o homem à prova desses elementos naturais como se o caminho para a restauração demandasse uma redenção ritualística que tem nas sensações antagônicas provocadas pela água e pelo fogo a chave para a superação da letargia.

Na quinta e última parte – “O que disse o trovão” – esvai-se o lirismo e retoma-se a linguagem severa que prenuncia a destruição babilônica sobre a cultura humana. Não há espaço para a invocação do Cântico dos cânticos, a não ser em dois versos que apenas resvalam na possibilidade de uma cena lânguida: “Uma mulher desfez a escura e longa trança / E ali dedilhou uma música sussurrante” (ELIOT, 2005, p. 50). Todo o restante é aridez:

Aqui não há água, apenas rocha
Rocha sem água e arenosa rota
A rota serpenteando entre as montanhas
Montanhas de rocha sem água
Houvesse água, paráramos para beber
Mas entre rochas não se para ou pensa
O suor está seco e nos pés há pó[...] (ELIOT, 2005, p. 48)

O poema é encerrado com um mantra do desfecho de um dos cantos dos upanixades: “Datta. Dayadhvam. Damyata. / Shantih shantih shantih” (ELIOT, 2005, p. 52) invocando a

paz que ultrapassa todo o entendimento. É uma oração que pretende mitigar a destruição babilônica apresentada nas cinco partes e, então, trazer alento a uma era tão marcada por catástrofes e desequilíbrio.

Este é T. S. Eliot em “The waste land”: um poeta que se deixa influenciar por traços do Simbolismo trazendo para sua poesia a sonoridade marcante dos versos livres que soam como prosa, o jogo com os opostos – água / fogo; dor / prazer –, o uso de símbolos para criar situações mais perceptíveis ao leitor e a prática do tema decadente, mas que se utiliza desses elementos de forma a transpor aquilo já proposto pelos poetas do século XIX. A fragmentação de seu poema e a ambição de Eliot de fundir na obra a teologia cristã e a hindu adicionadas a referências míticas clássicas e propor a redenção baseada menos na imaginação do que na fé religiosa (HAMBURGUER, 2007) ultrapassam a poética simbolista, que pouco ou nada tinha de esotérica.

Central em Eliot é a busca pela transcendência: ante um mundo estilhaçado e desgovernado o poeta deve agir. E, agindo assim, Eliot consolidou-se como um arauto da modernidade, anunciador do Modernismo, especialmente porque, nas palavras de Alcides Cardoso dos Santos, o poeta encarava a poesia “como elemento de transcendência dentro do real e de possibilidade concreta de renovação e aperfeiçoamento das pessoas e dos povos” (2012, p. 286) e isto “coloca Eliot e sua poesia no centro da modernidade” (2012, p. 286).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Trad. José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ELIOT, T. S. The waste land. In: ROSENFELD, Kathrin H. (Org.) **T. S. Eliot & Charles Baudelaire: poesia em tempo de prosa**. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Iluminuras; Porto Alegre: FAPERGS, 2005.

HAMBURGUER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual de modernidade. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). **Histórias de literatura: as novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996.

ROSENFELD, Kathrin H. Waste Land ou Babel: a gramática do caos. In: _____. (Org.) **T. S. Eliot & Charles Baudelaire: poesia em tempo de prosa**. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Iluminuras; Porto Alegre: FAPERGS, 2005.

SANTOS, Alcides Cardoso. **Poesia e transcendência nos Quatro Quartetos**, de T. S. Eliot. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 9, p. 278-288, Dez. 2012. Disponível em:

<<http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/13044/9544>>. Acesso em: 18 Ago 2012.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

MARCIAL: UM ESTUDO DE RECEPÇÃO DA TRADUÇÃO

Joana Junqueira Borges
D-PG-FCLAr/UNESP, CAPES
joana.jb@gmail.com

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

RESUMO: Partindo da premissa dos estudos de História da Tradução em que se procura trabalhar diferentes contextos de produção para um mesmo texto de partida, aliado ao interesse de se retomar traduções luso-brasileiras do século XIX, procura-se apresentar neste trabalho as diferentes abordagens que podem ser dadas a um mesmo texto, comparando versões realizadas no referido século a outras mais recentes. Para tanto será apresentado um pequeno panorama das leituras que se fez e que se faz hoje de Marcial, poeta latino do século I d.C., seguido da análise e contraposição de algumas leituras do epigrama 6.31, sendo elas as edições francesas do século XIX – Simon (Ed. Guitel, 1819) e Verger (Ed. Panckoucke, 1834) –, uma luso-brasileira do mesmo século – Castilho (Ed. Lammert, 1862) –, uma espanhola do fim do século XX – Valverde e Verger (Ed. Gredos, 1997) – e uma brasileira do século XXI – Agnolon (Ed. Humanitas, 2009) –, além, é claro, de nos valermos de considerações filológicas relativas ao texto latino (Ed. Belles Lettres, 1961).

PALAVRAS-CHAVE: Marcial; História da Tradução; Literatura Latina

Há muito pesquisadores, estudiosos e os próprios tradutores têm atentado para a necessidade de se constituir uma História da Tradução em nossa língua, com a intenção principal de auxiliar futuras traduções e fornecer a possibilidade de estudarmos seu trajeto (BERMAN, 2002, p. 12), de modo que traduções anteriores possam ser vistas como paradigmas para novas (CAMPOS, 1994, p. 240).

A tendência para esse tipo de estudo pode ser notada, por exemplo, com a reedição das traduções de Odorico Mendes, que vem acontecendo desde a década de setenta, com Haroldo de Campos, e que encontra suas ressonâncias no “Grupo de Trabalho Odorico Mendes”, da Unicamp, que além de reeditar a **Eneida brasileira**, em 2008, lançaram no mesmo ano uma nova edição da tradução odoricana para as **Bucólicas**.

Seguindo por este caminho, estudou-se e publicou-se traduções de José Feliciano de Castilho para epigramas de Marco Valério Marcial, procurando além de colaborar com traduções e com a divulgação desse poeta romano, trazer para a nossa cena o português José Feliciano de Castilho, também conhecido como Castilho José, que viveu no Brasil de 1847 até sua morte, em 1879.

Já Marcial, viveu no século I d.C, aproximadamente entre os anos de 40 e 102, vivendo portanto sob o domínio do imperador Domiciano, com quem teve boas relações. Este poeta chega a nossos dias como o maior expoente do gênero epigramático em Roma, isso porque publicou apenas esse tipo de poesia, edificando e difundindo o epigrama em 15 livros (sendo 14 deles nomeados de **Epigrammata** e o último de **Spetacula**), cerca de 1500 poemas, também por este motivo o nome do poeta é geralmente associado a esse tipo de poesia.

A fama da poesia de Marcial se deve não só por ele ser quem mais produziu epigramas em Roma, mas por ter teorizado sobre esse gênero em sua poesia, além de inová-lo e cristalizá-lo.

A origem do epigrama remonta a inscrições de caráter votivo ou sepulcral em objetos e lápides, segundo Dejalma Dezotti “o mais antigo documento escrito em língua grega de que se tem notícia é um epigrama votivo, composto em hexâmetros, inscrito num vaso ático da primeira metade do século VIII a.C. (DEZOTTI, 1990, p. 3-4), daí a poesia epigramática ser frequentemente breve.

A “brevidade” é um dos pilares que constituem a *vis epigrammatica*, ou seja, a “força do epigrama”, juntamente com a “graça” e a “facilidade da dicção” (LAURENS, 1998, p.200)³⁹.

Esses elementos característicos do gênero podem ser encontrados em Plínio, em uma carta que escreve sobre a morte de Marcial, em que afirma que o poeta “escrevendo, tinha muito de mordacidade e de amargor, e não menos de candura” (Plini, 1966. Grifo nosso. Tradução nossa.).

A *vis epigrammatica* é recorrente em diversos autores ao dissertarem e discutirem o epigrama ou a produção de Marcial. E. T. Simon, que publicou **Epigrammes** de M. Val Martial em 1819, faz uma clara referência à definição de Plínio ao descrever o que se espera de um epigrama: “brevidade”, “elegância” e “sagacidade” (MARTIAL, 1819, p.X).

O que procuramos, antes de tudo, em um epigrama é o trato que aguça; nós queremos que haja um ar que de repente parta e morda o espírito. Entendemos por epigrama, uma espécie de poesia curta e polida, que tem por objeto a exposição de uma única coisa, com uma consequência que ela faça nascer, viva, concisa e engenhosa. Assim, a forma do epigrama é simples na exposição do fato e composta de induções. E sua beleza consiste em três partes principais, na brevidade, na elegância do estilo e na sagacidade.” (MARTIAL, 1819, p.X)⁴⁰

³⁹ Tradução nossa.

⁴⁰ Tradução nossa.

Da mesma maneira a edição espanhola da editora Gredos, com tradução de Verger e Valverde, refere-se a “brevidade e agudeza” (MARCIAL, 1997, p.17), além de citar Plínio, creditando o êxito do epigrama aos elementos “graça, a agudeza, a malícia e uma certa ingenuidade” (MARCIAL, 1997, p.70).

Observa-se então que desde a Antiguidade são essas as características definidoras do epigrama romano, e elas são exaustivamente exploradas por Marcial ao compor seus versos.

A brevidade não é característica do epigrama apenas por conta de sua origem votiva, cabe para esse gênero de poesia o que Aristóteles definiu como brevidade. Cairolli propõe que se relacione esse conceito à “concisão e unidade” (2009, p.44), ou seja, os versos tão bem interligados que dele não se possa tirar nem colocar nada.

Por conta da associação do epigrama com o contexto das festas Saturnais ou Florais e por sua elocução “baixa”, a mordacidade e a agudeza são características frequentemente relacionadas à lascívia e à licenciosidade.

Não que Marcial fizesse somente versos obscenos, mas é por conta deste elemento presente em seus epigramas ficaram por tanto tempo sem ser traduzidos⁴¹, mas é justamente esse ponto que será aprofundado neste artigo, a maneira como se recebeu e traduziu a *vis* da poesia de Marcial.

Cabe notar ainda que até o final do século XX o poeta era visto simplesmente como um pintor dos costumes romanos, pela quantidade de elementos cotidianos presentes em seus versos, por isso, segundo Leni Ribeiro Leite, Marcial recebeu uma maior atenção de historiadores do que de críticos literários (2011, p.15).

Mesmo os epigramas mais obscenos são vistos pelos poetas, inclusive por José Feliciano de Castilho, como dados culturais. Há, inclusive, uma preocupação dos editores e tradutores de Marcial em ressaltar que ele era uma boa pessoa e que não praticava o que dizia:

[...] embora versificador hábil, o gosto nem sempre o guiou; ao lado de um trato pleno de fineza, encontramos a grosseria, as imagens exageradas ou frases populares. Mas, se há defeitos a reprová-lo como escritor, ele oferece muito interesse como pintor de costumes. Seus epigramas são uma fonte onde podemos desenhar detalhes preciosos para a história dos costumes privados e públicos dos antigos romanos. (MARTIAL, 1834, p.vij-viiij)⁴²

⁴¹ No Brasil, desde a década de 1990, com a publicação da dissertação de mestrado de Dejalma Dezotti, Marcial passou a ter mais atenção, mas somente agora, em 2014, teve sua produção poética totalmente traduzida, na tese de doutorado de Fábio Cairolli (USP).

⁴² Tradução nossa.

Nós não acreditamos que essas obscenidades autorizadas, ou pelo menos dispensadas pelos costumes dos antigos, pudessem ser perigosas em sua linguagem original. Pensamos mesmo que elas servem para a história desses costumes, bem como ao estudo de língua latina. (MARTIAL, 1819, p. VII)⁴³

Nota-se a dificuldade e o pudor envolvidos em traduções e edições da obra de Marcial, ou porque alguns tradutores simplesmente não os traduzem, como é o caso do Abade de Marolles, do século XVII, ou porque esses epigramas são traduzidos pelo que E. T. Simon e Antônio Feliciano de Castilho chamam de “gaze” e “véu” (MARTIAL, 1819, p.VIII e CASTILHO, 1858, p.31), isto é, o poema é traduzido disfarçando e encobrindo os vocábulos ou assuntos mais obscenos.

Diferentemente do Abade de Marolles, que se recusou a traduzir alguns epigramas, simplesmente pulando os que considerava mais despudorados, e que alterou totalmente o teor de outros, José Feliciano de Castilho se vale do artifício do “véu”.

Vale frisar que Castilho selecionou 49 epigramas de Marcial e os publicou em suas notas à tradução da **Arte de amar** de Ovídio, realizadas por seu irmão Antônio Feliciano de Castilho. Destes poemas, 14 deles eram de temática licenciosa.

A solução que o tradutor português adotou, além da atenuação dos sentidos mais obscenos, foi a contextualização dos epigramas. Castilho José os utilizou para ilustrar os costumes dos romanos, como era habitual no século XIX, em seus relacionamentos amorosos, como as queixas masculinas, as manias femininas, as traições, as vaidades, etc.

A forma como os tradutores tratam a questão da licenciosidade em Marcial é um dos pontos cruciais para o estudo da tradução desse poeta romano. Para ilustrar como essa questão reverberou historicamente serão apresentadas traduções para o epigrama 6.31 do poeta latino, sendo três delas do século XIX, a de José Feliciano de Castilho, além de duas outras francesas; uma do século XX, em espanhol; por fim uma do ano de 2010, em português. A fim de facilitar a compreensão do texto latino, será apresentada também uma tradução de serviço do texto latino⁴⁴.

In Charidemum

⁴³ Tradução nossa.

⁴⁴ Tradução de serviço: “é [...] a que, considerada a enorme distância em que o tradutor moderno se encontra da vida quotidiana e coloquial do idioma do qual deve traduzir, o obriga ao trabalho, frase a frase, em que, por isso mesmo, o resultado da tarefa de traduzir não se distingue muito da análise ou descrição do sistema gramatical. [...] As exigências quanto a esse tipo de tradução não vão além dos conhecimentos subministrados pelos gramáticos e gramáticas da tradição e pelas outras obras de referência, no que concerne ao léxico, ou antes, às definições léxicas ali consagradas” (LIMA, 2003, p. 14).

*Uxorem, Charideme, tuam scis ipse, sinisque
A medico futui: vis sine febre mori?*

(MARTIAL, 1834, v.2, p.198)

Contra Caridemo

Caridemo, que tua esposa é fodida pelo médico sabes
e tu mesmo deixas: queres morrer sem febre.

Contre Charidemus.

*Ta femme a pour amant ton médecin; tu le sais, Charidemus, et tu le souffres: tu
veux mourir sans être jamais malade.*⁴⁵

(MARTIAL, 1834, v.2, p.199)

Contre Charidême.

*Ton médecin est l'amant déclaré de ta femme: tu ne l'ignores point, Charidême, et
tu le souffres. Tu ne mourras pas de la fièvre.*⁴⁶

(MARTIAL, 1819, p.113)

Tua mulher, Sabelo (e bem o sabes)
namora o teu doutor.

Creio que pensas que essa vida acabes
com um ramo de estupor⁴⁷.

(CASTILHO, 1862, v.3, p.296)

Tu mesmo, Caridemo, sabe e deixa tua esposa
foder com um médico. Sem febre desejas morrer?

(AGNOLON, 2010, p.199)

*Contra Caridemo, alcahuete de su esposa*⁴⁸

*Sabes y permites, Caridemo, que a tu esposa
la folle el médico: ¿quieres morir sin calentura?*⁴⁹

(MARCIAL, 1997)

A partir de algumas dessas traduções podemos inferir que o século XIX traduziu os epigramas de Marcial procurando encobrir seus traços mais licenciosos ou “problemáticos”. Declarações dos tradutores de duas dessas versões deixam ainda mais evidente que era dessa forma que se solucionaram as obscenidades presentes nos versos do poeta romano.

⁴⁵ Contra Caridemo/ Tua mulher tem por amante teu médico; tu o sabes Caridemo, e tu sofres: tu queres morrer sem nunca estar doente (Tradução nossa).

⁴⁶ Contra Caridemo/ Teu médico é amante declarado de tua esposa: tu não ignoras, Caridemo, e tu sofres. Tu não morrerás de febre (Tradução nossa).

⁴⁷ *Ramo*: ataque de doença; acesso, crise. (Houaiss) *Estupor*: falta de sentimento e de ação em algum membro ou parte do corpo por doença (MORAES), estado de inconsciência profunda de origem orgânica, com desaparecimento da sensibilidade ao meio ambiente e da faculdade de exibir reações motoras (HOUAISS).

⁴⁸ Contra Caridemos, cafetão de sua esposa/ Sabes e permites, Caridemo, que o médico foda sua esposa: queres morrer sem febre?

⁴⁹ Es decir, envenenado; cf. Friedländer, pág. 444.

[...] mas não será o mesmo [o espírito] em uma tradução em prosa: a grosseria da linguagem não será salva por nada, e as imagens obscenas se mostrarão com tudo o que elas têm de revoltante, se o tradutor não tiver a arte de jogar uma ligeira gaze sobre as imagens muito nuas de seu modelo. Substituindo, para os termos próprios que emprega Marcial, as expressões figuradas [...]. (MARTIAL, 1819, p.VIII)⁵⁰

Ousei, portanto, dar completo o meu autor, atenuando, ainda assim, com o véu da linguagem figurada, quando pude e soube, o excesso das desenvolturas. Quem acarcar⁴² a cópia com o original, reconhecerá esta verdade. (CASTILHO, 1858, p.31)

Analizando brevemente como se dá o uso desse “véu”, podemos observar que o verbo *futui*, que quer dizer literalmente “ser fodida”, é amenizado e encoberto na tradução do epigrama, em especial nas versões do século XIX. Percebemos então que esses autores optaram por alterar o verbo, deixando-o mais palatável em seu contexto de produção.

Para isso os dois tradutores franceses e José Feliciano de Castilho substituem o verbo em questão por expressões que remetem a relacionamento. Castilho José utiliza o verbo “namorar”, E. T. Simon coloca o médico como “l’amant déclaré” da esposa de Caridemo, assim como Verger, que também o coloca como amante.

Ou seja, excluindo o verbo latino *futuere* os três tradutores do século XIX atenuam o que os versos de Marcial escancaram: no lugar de dizerem que a esposa dele “fode”, ou “faz sexo” com o médico, dizem que eles têm um relacionamento adúltero. Apenas as traduções dos séculos XX e XXI, de Verger e Valverde e de Alexandre Agnolon expressam o teor contido no verbo latino.

A tradução espanhola usa ainda o vocábulo “calentura”, que pode significar tanto febre quanto calores sexuais, mas a nota dos tradutores indica que a palavra significa envenenado, o que acaba por desmontar um pouco a ambiguidade e a graça do epigrama.

É claro que a substituição do verbo latino por outros que amenizem seu sentido altera o teor do epigrama de Marcial, mas apesar disso é possível apreendermos seu sentido, e a omissão deste vocábulo específico, não destrói a *vis epigrammatica* das traduções, uma vez que são conservadas a brevidade, a graça e a agudeza. Trata-se então de um artifício adotado pelos tradutores para a matéria do poema de Marcial possa respeitar o contexto cultural do texto de chegada.

⁵⁰ Tradução nossa.

Antônio Feliciano de Castilho faz algumas colocações nesse sentido, relacionadas à sua tradução de Ovídio, mas que nos permite entrever como se pensava a tradução da licenciosidade em sua época:

Tradutor fiel e conciso nas *Metamorfoses* e nos *Fastos*, preferi ser parafrasta nos *Amores*. [...] a trocar galas antigas por outras mais à moda; aqui, a encurtar e apanhar as roupagens em obséquio à elegância; ali, a difundir-las e sinuá-las para deixar aparecer os bordados e os recamos. Menos me importou o como Ovídio tinha concebido e expresso os seus *Amores*, do que o como os expressaria, se a nossa fora a sua língua, e os usos e gosto literário de então, os mesmos que são hoje.” (CASTILHO, 1858, p.32-33)

Percebemos que o século XIX, então, não se escusou de traduzir e apresentar os epigramas de Marcial, como houve em séculos anteriores (Abade de Marolles, que pulava epigramas mais difíceis de traduzir), muito pelo contrário, considerando que José Feliciano de Castilho, por exemplo, escolheu epigramas de Marcial para inserir em seus comentários à obra do irmão, é possível percebermos que ele não ignorou a temática tão particular a Marcial e ao gênero epigramático, ele a praticou como sua época lhe permitiu.

Ao tratarmos especificamente da tradução de Castilho José, podemos observar que ele se vale de outros elementos para destacar as características do gênero epigramático, como a alteração do nome do interlocutor, que em Marcial é Caridemo, mas que o tradutor português opta por chamar de “Sabelo”, em clara referência ao verbo “saber”, que é retomado no mesmo verso “e bem o sabes”, uma vez que o interlocutor tem o conhecimento do que se passa, a repetição deste verbo causa graça.

A alteração da doença do interlocutor, de febre para “um ramo de estupor” sugere outras questões para a tradução. O texto de Marcial nos indica que o marido não quer perder seu médico, uma vez que não quer morrer de febre. Já a versão de Castilho José coloca o marido como um estuporado, que está inerte, sem fazer nada quanto ao relacionamento de sua esposa com o doutor.

Considerando o que se expôs até este ponto, pode-se concluir que há uma preocupação dos tradutores de Marcial com a preservação da *vis epigrammatica*, e embora o artifício encontrado pelos tradutores do século XIX prejudiquem um pouco a graça do epigrama, é perceptível a tentativa destes em manter a unidade e a mordacidade, ainda que adaptando-a a sua audiência e ao seu tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGNOLON, A. **O catálogo das mulheres: os epigramas misóginos de Marcial**, São Paulo: Ed. Humanitas, 2009.

BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BORGES, J. J. **José Feliciano de Castilho e os epigramas de Marcial no século XIX: Ensaio de História da Tradução**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

CAIROLI, F. P. **Pequena gramática poética de Marcial**. 2009. 124f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) Universidade de São Paulo, 2009.

CAMPOS, H. Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octávio Paz, com um excuro sobre a teoria da tradução do poeta mexicano. In: _____. **Transblanco**. São Paulo: Siciliano, 1994.

CASTILHO, A. F. **Arte de amar de Publio Ovidio Nasão**. Tradução de A. F. de Castilho seguidas de comentários de J. F. de Castilho. Rio de Janeiro: Laemmert, 1862. 3 Tomos.

_____. **Os amores de P. Ovidio Nasão**. Paráfrase por Antonio Feliciano de Castilho, seguida pela Grinalda Ovidiana, por José Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1858. 11 Volumes.

DEZOTTI, J. D. **O epigrama latino e sua expressão vernácula**. 1990. 195f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) Universidade de São Paulo.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MORAES, A. S. **Dicionário da língua portuguesa**. Lisboa: Tip. A. J. da Rocha, 2.volumes, 1844.

LAURENS, Pierre. **Traduire Martial**. Revue des Études Latines. tome 76 (1999), p. 200-215.

LEITE, L. R. **Marcial e o livro**. Vitória (ES): EDUFES, 2011.

LIMA, A. D. Possíveis correspondências expressivas entre latim e português: reflexões na Área de Tradução. In: **Itinerários**. Araraquara, n. especial, 2003. p.13-22.

MARCIAL. **Epigramas**. Trad. por VALVERDE, J. F. e VERGER, A. R. de. Madrid: Gredos, 2.v, 1997.

MARTIAL. **Epigrammes de M. Val. Martial**. Ed. V. Verger, N. A. Dubois et J. Mangeart. Paris: Panckoucke, 1834.

_____. **Epigrammes de M. Val. Martial.** Trad. E. T. Simon. Paris: Guitel, 1819.

PLINI, C. S. **Epistularum libri decem.** Ed. R. A. B. Mynors. Londres: Oxford University Press, 1966.

A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA POÉTICA EM ‘LUVINA’, DE JUAN RULFO

Larissa Müller de Faria
M-PG-FCLAr/UNESP, CNPq
larissa_mullerfaria@hotmail.com
Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

RESUMO: O conto escolhido para a análise é “Luvina”, da coletânea de contos **El llano en llamas**, de Juan Rulfo, publicada em 1953. A proposta principal é analisá-lo a partir do conceito da narrativa poética. O recorte pela abordagem da narrativa poética deve-se ao fato de que esta permite ao leitor imaginar bem como recriar o enredo. A análise valorizará a construção do espaço, bem como o narrador, além de suas possíveis relações com o papel do leitor, pois a leitura do conto desestabiliza-o, exigindo dele maior participação.

PALAVRAS-CHAVE: Juan Rulfo; narrativa poética; narrador.

A narrativa poética

O conto aproxima-se do que se considera como narrativa poética, cuja base é a construção de uma narrativa que se contrapõe à tradicional, uma vez que a voz lírica que se faz presente não deixa que a estrutura tradicional do conto progrida. Assim, podemos afirmar que não se trata de uma narrativa linear.

Com relação à narrativa poética, Tabak (2005, p. 26) afirma que “o tempo, o espaço, a estrutura, o estilo e o mito coexistem e integram a formação de um todo harmônico, mas de forma livre (...) a narrativa poética cria o mundo no próprio ato de construção de si mesma, a referenciação não está na realidade em si, mas sim na busca pelo entendimento de uma forma de ver o mundo”.

Em “Luvina”, temos um narrador que se apresenta, em um primeiro momento, em terceira pessoa, mas logo é invadido pela voz lírica, isto é, um *yo*, que é quem nos conta sua estada naquele povoado. Assim, descreve-nos o espaço e conta-nos sua experiência como uma busca do entendimento dessa última, ainda que nos confesse que tenha perdido a noção do tempo:

Me parece que usted me preguntó cuántos años estuve en Luvina, ¿verdad...? La verdad es que no lo sé. Perdí la noción del tiempo desde que las fiebres me lo envejecieron; pero debió haber sido una eternidad [...] (RULFO, 1985, p. 177).

Dessa forma, percebemos que o tempo não está determinado, pois, assim como o narrador, apresenta-se também fragmentado e mítico. Só nos é permitido saber que se trata de

um narrador que, no presente de sua enunciação, descreve San Juan Luvina a partir de um olhar do passado, ou seja, a partir de seus ‘recuerdos’. Aqui, o enredo não é mais escravo das convenções das narrativas finisselulares (do século XIX). Assim, a consecutividade dos fatos e acontecimentos, espaciais e temporais, por exemplo, aparecem subjugados à voz lírica. Essa voz devora totalmente a cena e isso se realiza através da manipulação contínua da imaginação, que está na nossa mente. Tudo está subjugado à mente, o que seria um acontecimento mítico, como na narrativa poética, em que as personagens, os lugares e os tempos encontram-se desprovidos de precisão histórica.

Quanto à enunciação, esta se realiza no espaço de um bar, mais precisamente em uma mesa, em que o narrador toma cerveja e fala sobre sua experiência em San Juan Luvina para *Usted*, que se mantém em silêncio ao longo de toda a narrativa. A primeira impressão que temos, nós, os leitores, é de que o narrador viveu nesse povoado e está descrevendo-o para seu interlocutor, e conseqüentemente, o leitor coloca-se nesse lugar de ‘ouvir’ o que se narra. Quanto às demais personagens, estas, prudentemente, não têm nomes, apenas a esposa do narrador e o garçom são tratados pelo nome, respectivamente Agripina e Camilo.

O narrador

No início da narrativa, temos um narrador em terceira pessoa. Contudo, logo no segundo parágrafo, esta terceira pessoa se rompe com a mudança para um *yo*, que é introduzido na narrativa, ocupando seu lugar. Trata-se de uma fragmentação do narrador em primeira pessoa, isto é, em um narrador-personagem que viveu em Luvina, conhece esta cidade e, ao retornar a seu *pueblo*, cujo nome não é mencionado, reconstrói, no momento em que narra, a sua vivência em San Juan Luvina. Esse *yo* irrompe subitamente na narrativa, o que quebra a expectativa do leitor quanto ao narrador em terceira pessoa, que por sua vez dá voz a este *yo*, que é quem detém a experiência e por isso tem muito a contar, e é isso que faz.

Nessa perspectiva, há um estranhamento por parte do leitor, que não sabe ao certo de que narrador se trata, ficando desorientado, pois quando esse *yo* se pronuncia, descreve Luvina da mesma forma que o narrador em terceira pessoa, isto é, reafirmando as características descritas por este. Contudo, a narrativa é entrecortada por esse narrador em primeira pessoa, que narra no presente o seu passado. Segundo Bosi (1975, p. 10) “o convívio da consciência com a memória tem produzido um intimismo de situações novas, algumas ousadas e desafiadoras”. Dessa forma, recuperar a imagem do que já foi, mas que marcou, isto é, ficou para sempre, é uma das questões presente em “Luvina”:

(...) Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. Allí todo el horizonte está desteñado; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca (...) Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto (...) (RULFO, 1985, p. 173)

Logo na sequência da fragmentação, retorna a voz do narrador em terceira pessoa, cuja presença é marcada, esporadicamente, ao longo do conto, como ruídos para que a narrativa em primeira pessoa sobre Luvina se suspenda.

Assim, temos duas vozes presentes no decorrer do conto, a voz do narrador em terceira pessoa e a do narrador fragmentado em primeira pessoa, o que comprovamos por meio da narrativa que aparece hora em terceira pessoa e hora subjugada à voz lírica. Benjamin (2003, p. 200) afirma que o narrador é um homem que sabe dar conselhos, pois ensina algo, e “o conselho, tecido na substância viva da experiência tem um nome: sabedoria”. Dessa forma, o *yo*, que vai descrever Luvina e alertar *Usted* sobre esse povoado, atua como um conselheiro, um sábio, pois viveu lá e relata a sua experiência de vida. No fundo, este *yo* é o narrador mais autorizado para falar de Luvina, pois tem a experiência de ter vivido lá por quinze anos:

[...]Pero mire las maromas que da el mundo. Usted va para allá ahora, dentro de pocas horas. Tal vez ya se cumplieron quince años que me dijeron a mí lo mismo: ‘Usted va a ir a San Juan Luvina’ (RULFO, 1985, p. 179)

Ademais, temos uma aproximação entre a voz do narrador em terceira pessoa e a do narrador em primeira pessoa, o que confunde o leitor quanto a quem está narrando, já que não sabemos claramente se se trata do narrador em terceira pessoa ou do narrador-personagem, que é quem tem a experiência de ter vivido em Luvina. São duas vozes que possuem um vínculo uma com a outra, já que as duas descrevem Luvina de maneira semelhante:

(...) El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca. Está allí como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre encima de uno, apretada contra de uno, y porque es oprimente como una gran cataplasma sobre la viva carne del corazón. (RULFO, 1985, p. 174)

O narrador em terceira pessoa introduz na narrativa um aparente diálogo entre *yo* e *Usted*, no entanto, este se aproxima mais de um monólogo, já que em nenhum momento é dada a voz a *Usted*, acabando, assim, com qualquer possibilidade de interação linguística entre eles. Tal impossibilidade de diálogo faz com que o leitor se identifique com *Usted*, já que, assim como este, está em silêncio no momento da leitura e sem possibilidade alguma de participar do diálogo, que, ao final, nunca se realiza.

A discussão sobre o papel do narrador e sua importância para a narrativa poética é essencial para a compreensão de sua estrutura, bem como da destruição do discurso. Segundo Tabak (2005), é justamente no foco narrativo que encontramos o âmago da questão. As demais instâncias participam de forma ativa e solitária, mas é ele que comanda a cena e atrai as atenções sobre si mesmo. Nesse sentido, o discurso do narrador em primeira pessoa, atrai a atenção toda sobre si, o que é possível notarmos através da falta de profundidade e até mesmo de nomeação das demais personagens envolvidas.

Tabak (2005) ainda sublinha que a relação entre os discursos é amalgamada pelo contínuo desejo de dizer, buscar ou refletir algo que está dentro do texto e dentro da existência humana. É dessa forma que a narrativa poética se torna mítica, pois ela centraliza ou descentraliza o indivíduo e seu tempo. Tal idéia é representada pelo narrador-personagem no conto, pois sabemos que ele está no presente contando o seu passado, mas não sabemos que presente é esse, só sabemos que deve ser uns quinze anos depois de ele ter vivido em Luvina, mas não sabemos exatamente que presente nem que passado é este, se quisermos situá-lo cronologicamente.

No conto “Luvina”, é por meio da fragmentação que o narrador em terceira pessoa sobrevive atrás do narrador-personagem, contudo, de maneira não tão imperceptível, uma vez que ambos os discursos nos levam a crer que se trata de um só, em função da aproximação existente entre eles, o que provoca no leitor a impressão de estar diante de uma descrição feita apenas por uma pessoa, isto é, pelo narrador em terceira pessoa que se volta como personagem para a concretização do que deseja.

A fragmentação não só existe, mas também é necessária, porque é na voz lírica ou no narrador, que conduz a narrativa, que está veiculada a voz de alguém, do narrador-personagem, por exemplo, que se encontra em um tempo não identificado e que, ao mesmo tempo, não possui características de uma pessoa, já que não é descrito fisicamente nem psicologicamente. É como se a linguagem se tornasse personagem ou narradora de si mesma. De acordo com Candido et al. (1992, p. 37):

[...] a criação de um vigoroso mundo imaginário, de personagens ‘vivas’ e situações ‘verdadeiras’, já em si de alto valor estético, exige em geral a mobilização de todos os recursos da língua, assim como de muitos outros elementos da composição literária.

O que há é uma instabilidade do foco narrativo, pois, mantendo um narrador como personagem central, ou seja, como eco de uma voz única, o fio vai sendo desenrolado à

medida que o ser busca construir-se. Em “Luvina”, na medida em que o narrador-personagem conta suas impressões, acaba por desenvolver a história sob, unicamente, o seu olhar.

É através da memória que nascem as imagens que fazem parte do conto, já que se trata da descrição de um local que não conhecemos e imaginamos apenas pela descrição que nos é concedida. A memória permite ao narrador-personagem construir-se intimamente, já que sua visão é uma projeção de seu estado diante do universo. Trata-se de sensações e sentimentos trazidos pela sua memória.

O espaço

O povoado de Luvina é descrito como um espaço isolado socialmente e de difícil acesso, pois se trata de uma colina. Tal característica parece quase que uma regra para a narrativa poética, uma vez que é no espaço isolado que temos a possibilidade de realização do mítico. Segundo Paschoal (2009, p. 519), há “um caráter mítico que se encerra nestes pequenos povoados que parece não nos pertencer, não fazer parte das nossas relações”. Afinal, é nos lugares isolados que temos os acontecimentos espaciais subjugados à voz lírica. Voz essa que rouba a cena, o que se realiza por meio da manipulação contínua da imaginação que está na nossa mente. Em “Luvina”, este espaço nos é apresentado a partir da subjetividade do narrador-personagem a quem o narrador em terceira pessoa dá a voz para nos apresentar o povoado. Afinal, é este *yo* que viveu em Luvina e pode nos contar sua experiência e impressões.

Luvina é descrita como uma colina das mais altas entre outras, sendo configurado como um espaço triste, frio e isolado. Essas informações nos são reveladas a partir da memória do narrador-personagem, o que nos infere que se trata, segundo Tabak (2005), de um lugar marcado pela subjetividade do olhar, já que na narrativa poética o espaço é apresentado especialmente por imagens, pelo lugar perceptivo e imaginativo:

El aire y el sol se han encargado de desmenuzarla, de modo que la tierra de por allí es blanca y brillante (...) los días son tan fríos como las noches y el rocío se cuaja en el cielo antes que llegue a caer sobre la tierra (RULFO, 1985, p. 172).

O narrador, tanto em terceira como em primeira pessoa, descreve Luvina como um lugar hostil, onde a possibilidade de vida quase inexistente, uma vez que se localiza num cerro alto e pedregoso, cheio de pedra cinza com que se faz a cal, denominado “*piedra cruda*”. Tal denominação enfatiza a idéia de um lugar onde não há vida, tal sensação se faz presente ao longo de toda a narrativa. No início, temos a apresentação do espaço de Luvina do ponto de vista objetivo de uma terceira pessoa, que muda para a primeira logo em seguida. Quando

essa primeira pessoa surge na narrativa, vem na função de ênfase em relação àqueles que moram em Luvina, deixando claro que ele não nasceu nesse *pueblo*, bem como marca a contraposição entre o seu olhar e o dos que vivem aí:

Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento, en tremolina, como se allá abajo lo tuvieron encañonado en tubos de carrizo. (RULFO, 1985, p. 172).⁵¹

Esse *yo* descreve o espaço marcando sua presença. Trata-se de uma construção espacial subjetiva, que se concretiza conforme a experiência e vivência trazidas pela recordação dele, que está em busca de seu interior, uma vez que é no espaço que acontecem as transformações na vida deste. A função individual exerce a função de protagonizar o sentido simbólico da vida interior do ser, pois é nesse espaço que as grandes transformações da vida ocorrem, o que podemos comprovar com o fragmento:

Resulta fácil ver las cosas desde aquí, meramente traídas por el recuerdo, donde no tiene parecido ninguno. Pero a mí no me cuesta ningún trabajo seguir hablándole de lo que sé, tratándose de Luvina. Allá viví. Allá dejé la vida...Fui con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado. (RULFO, 1985, p. 174)

Ou seja, a seleção cuidadosa e simbólica do espaço, na narrativa poética, é quase que uma regra. Pois é na construção espacial que o narrador-personagem se autoconhece e, ao mesmo tempo, nega a sua identidade, já que, ao relembrar, ao mesmo tempo em que isso produz certo prazer, ele nos transmite seu medo e insegurança, revividas com a recordação.

A memória, aqui, funciona como um lugar que guarda para si as coisas mais temíveis, horríveis e esquecidas pela intimidade do narrador-personagem, o qual se vê num pesadelo de onde não consegue se libertar. A memória pode tanto refletir em sonho, como sendo algo bom, quanto em pesadelo, isto é, um ‘sonho’ ruim. Em “Luvina”, temos uma descrição que se aproxima do pesadelo, pois ela é produto da imaginação e da fantasia, além de parecer causar à personagem sentimentos ruins, já ao leitor, a descrição causa angústia e aflição. Como exemplo, podemos citar a descrição do vento que sopra em Luvina. Vento este que leva o teto das casas como se os “mordera” e “rasga” como se tivesse unhas, além de ser um vento negro, percebemos que são descrições humanas. O vento parece ter mais vida do que aqueles que vivem aí. As palavras que descrevem o vento corroboram com a idéia de pesadelo e rompem com o que normalmente se relaciona ao lírico, ao incorporar palavras

⁵¹ Grifos agregados.

vulgares e pesadas, pois a natureza funciona, aqui, como algo que persegue e é temível ao homem:

- Ya mirará usted ese viento que sopla en Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted. Se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera y sobran días en que se lleva el techo de las casas como si se llevara un sombrero de petate, dejando los paredones lisos. Luego rasca como si tuviera uñas: uno lo oye mañana y tarde, hora tras hora sin descanso raspando las paredes, arrancando tecatas de tierra, escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas, hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos. Ya lo verá usted. (RULFO, 1985, p. 172-173).

O vento não deixa crescer nada, nem as “dulcamaras”, que seriam umas plantinhas tristes. Já o “chicalote” logo morre e o ouvimos rasgar o ar com suas ramas espinhosas. Aqui temos, novamente, uma descrição humana, isto é, uma personificação de uma planta de Luvina:

Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras: esas plantitas tristes (...) Pero el chicalote pronto se marchita. Entonces uno lo oye rasguñando el aire con sus ramas espinosas, haciendo un ruido como el de un cuchillo sobre una piedra de afilar. (RULFO, 1985: 172).

Dessa forma, temos a descrição de Luvina como um espaço que parece ainda presente no interior do narrador-personagem, como um pesadelo, pois a descrição reafirma sempre a idéia de algo ruim, que ainda provoca sensações e sentimentos negativos no momento em que recorda seu passado. A forma que o narrador em terceira pessoa encontra para aliviar seus pensamentos e lembranças é bebendo *cerveza* com *Usted*, de quem não sabemos nada:

Me parece recordar el principio. Me pongo en su lugar y pienso... Mire usted, cuando yo llegué por primera vez a Luvina... ¿Pero me permite antes que me tome su cerveza? Veo que usted no le hace caso. Y a mí me sirve mucho. Me alivia. Siento como se me enjuagaran la cabeza con aceite alcanforado (...) (RULFO, 1985, p. 175).

Na mente da personagem, há sempre uma nostalgia de tempos e espaços longínquos, pois sua busca recomeça na nova existência permitida pela viagem do eu.

Em contraposição ao espaço interior da personagem, temos o espaço externo, ou seja, o bar onde o narrador-personagem ‘conversa’ com *Usted*. O narrador-personagem transita entre esses dois espaços, enfatizando as características negativas de Luvina, que é descrita a partir de uma visão pessoal e subjetiva e não com distanciamento sem a participação emotiva da personagem. É no espaço externo que a narrativa se quebra, surgindo

a terceira pessoa, que intervém na narrativa sobre o que acontece nesse espaço entre o *yo* e o *Usted*: “Luego, dirigiéndose otra vez a la mesa, se sentó y dijo:” (RULFO, 1985, p. 173).

Tabak (2005) afirma que o espaço escolhido minuciosamente se personifica em toda apreensão da revelação. Sendo assim, tanto a contemplação de si mesma (do narrador-personagem) quanto à conquista da evasão depende da construção espacial. Luvina é descrita como um lugar triste, onde não há alegria, apenas tristeza: “Por cualquier lado que se mire, Luvina es un lugar muy triste (...) Yo diría que es un lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa (...)” (RULFO, 1985, p. 174).

Ainda, com relação ao espaço, toda a descrição contribui para sua construção a partir do desconsolo, como em “(...) pero yo siempre lo que llegué a ver, cuando había luna en Luvina, fue la imagen del desconsuelo...siempre” (RULFO, 1985, p. 174), e da solidão:

Mientras tanto, los viejos aguardan por ellos y por el día de la muerte, sentados en sus puertas, con los brazos caídos, movidos sólo por esa gracia que es la gratitud del hijo... Solos, en aquella soledad de Luvina. (RULFO, 1985, p. 178).

A partir do quadro apresentado, percebemos que se trata de uma espacialidade construída por uma descrição humana de Luvina, onde o desconsolo e da solidão vão estar presentes em toda a narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como podemos perceber, em “Luvina”, predomina a descrição do espaço e não de personagens e enredo, os quais se tornam apenas instrumentos para provocar reflexões acerca de San Juan Luvina como parte integrante do mundo interior do narrador-personagem, que a projeta a partir de seu ponto de vista e de sua experiência. Para Tabak (2005), o tempo no conto completamente circunscrito pela noção de lugar acaba perdendo-se nos labirintos interiores, nas memórias e fragmentos descontínuos da mente.

Nesse sentido, “a história oscila entre pontos de arranque, que são muito curtos, e as longas digressões dentro da mente humana” (TABAK, 2005, p. 55). Tal efeito implica uma descontinuidade no tempo histórico, como se houvesse um rápido congelamento, pois ele privilegia o tempo sentido pelo sujeito, enfocando o tempo interior. Em “Luvina”, o tempo, bem como sua descrição, além do enredo, está escamoteado pela interioridade do narrador-personagem.

Segundo Arrigucci (1995, p. 127), na obra de Rulfo, “a linguagem, condensada, lacônica, sem alardes de imagens ou grandiloquência (...) se casa com perfeição à visão

fortemente interiorizada, profunda e ensimesmada como um poço, de tempo estagnado e prenhe de silêncio, onde caem e morrem os ecos da violência e do ruído de fora, e onde se despojam os escombros da realidade”.

A completude e complexidade do conto estudado estão evidentes nas palavras do crítico, principalmente no que tange à imagem que temos de Luvina, que é descrita por uma visão interior do narrador-personagem e o papel do leitor nesta narrativa, que se enquadra no silêncio da personagem com quem o narrador deveria manter um “diálogo”, mas este nunca se realiza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRIGUCCI. D. **O escorpião encalacrado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BEHAR, L. B. **Una retórica del silencio**: funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria. México: Siglo Veintiuno Editores, 1984.

BENJAMIM, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e histórias da cultura. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI. A. (org.) **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.

CANDIDO. A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

FREUD. S. **Obras completas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974.

PASCHOAL. M. **Língua, literatura e ensino**. 2009.

PIGLIA. R. **Formas breves**. Barcelona: Anagrama, 2000.

RULFO. J. **Pedro Páramo y El llano en llamas**. Argentina: Planeta, 1985.

TABAK. F. **Virginia Woolf e Clarice Lispector**: a narrativa poética como construção de identidade. Araraquara: 2005.

CONSTRUÇÕES SENSORIAIS EM CONTOS DE LAÇOS DE FAMÍLIA DE CLARICE LISPECTOR

Letícia Coleone Pires
G-FCLAr/UNESP, PIBIC

leticia.coleone.p@gmail.com

Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel (FCLAr/UNESP)

RESUMO: A pesquisa tem como objetivo primordial averiguar de que modo os campos sensoriais – audição, olfato, tato paladar, visão -, contribuem para a construção do tema de determinados contos de **Laços de família**, de Clarice Lispector. Nessa direção, procura-se indagar como os sentidos colaboram para o momento em que se estabelece a epifania, quando ela existir. O corpus da pesquisa é composto por três contos do livro em questão: “A imitação da rosa”, “Preciosidade” e “Os laços de família”. Tais contos foram selecionados por apresentarem em seu cerne a presença visível das percepções sensoriais. Coincidentemente, as composições selecionadas têm grande destaque nos estudos críticos sobre a obra da escritora. A hipótese é a de que, nos contos em pauta, as categorias narrativas constroem organicamente os campos sensoriais, que beneficiam a elaboração da epifania. A crítica clariciana vem apontando a importância do olhar em sua narrativa, mas pretendemos mostrar o vigor de outros sentidos. Para o desenvolvimento da comunicação utilizaremos três tipos de apoio teórico: o primeiro é constituído por ensaios críticos sobre Lispector; o segundo é formado por proposições teóricas a respeito de percepções sensoriais e da epifania e o último compõe-se de textos teóricos relativos às categorias narrativas.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Laços de família; construção sensorial.

Introdução

A comunicação a ser apresentada teve como objetivo primordial averiguar de que modo os campos sensoriais – audição, tato, paladar, olfato e, mais especificamente, o olhar -, contribuem para a construção do tema de determinados contos de **Laços de família**, coletânea de Clarice Lispector de 1960. Nessa direção, também procuramos indagar como os sentidos colaboram para o momento em que se estabelece a epifania, quando ela existir, assim como a construção das categorias narrativas, tais como focalização, narrador, personagem, espaço, tempo.

O motivo da escolha desse tema advém do fato de que tais sentidos, são mencionados desde as origens da narrativa e, nas composições bíblicas, acompanham a representação de momentos de iluminação, de revelação, conhecidos como epifania (SÁ, 1979, p. 168).

Clarice Lispector foi autora de contos, romances, novelas, crônicas, produziu diversas obras que possuem, entre as características primordiais, a representação dos conflitos mais profundos do ser humano, criando uma literatura de caráter transfigurador que se revela na renovação da escrita que a autora realiza ao lado do escritor Guimarães Rosa (BOSI, 2006), em especial no campo sintático.

Já a escolha da coletânea de contos **Laços de família** foi motivada, pelo maior uso da epifania. Além disso, segundo alguns teóricos da literatura, como Luiz Costa Lima (2001), é nos contos que a escritora se supera.

Trata-se de uma coletânea de treze contos, que possuem seu interior uma unidade temática, ao tratar de temas que refletem o cotidiano da vida das pessoas da classe média, fator que possibilita a identificação dos leitores. Isso é reforçado pelo uso de vocábulos simples, do cotidiano, em construções curtas, fazendo com que o leitor passe a refletir sobre o significado das palavras ali utilizadas, já que elas são deslocadas do seu lugar comum, adquiriam outros significados que não são comumente utilizados por nós.

O *corpus* da pesquisa é composto por três contos do livro em questão: “A imitação da rosa”, “Preciosidade” e “Os laços de família”.

Esses três contos que aqui serão analisados, alguns com maior enfoque que outros, apresentam em sua constituição, o uso de algum ou alguns dos campos sensoriais para a criação do momento epifânico.

Ao contrário do que se poderia esperar, os contos seguem uma estrutura tradicional no que se refere ao aspecto formal, focado em um centro temático, cabendo como o diferencial, o fato de o tema a primeira vista ser simples, porém, com tratamento complexo.

Epifania e os sentidos

Epifania vem do grego *epi*= sobre e *phaino*= aparecer, brilhar; *epipháneia*= manifestação, aparição.

A palavra foi primeiramente vinculada ao significado bíblico, como os momentos de aparição de Cristo, de provas de sua divindade, como por exemplo, o momento em que os Reis Magos reconhecem Cristo, ou quando João Batista o batiza e temos a aparição do Espírito Santo. Como se pode notar está diretamente relacionada com os sentidos, como a visão.

Porém, é a perspectiva do termo desenvolvido por James Joyce, em seu livro **Stephen hero** (*apud* SÁ, 1979, p. 175), e que perpassa suas outras obras como **Retrato do**

artista quando jovem e **Ulisses** (*apud* SÁ, 1979, p. 176), que pretendemos ter como base, ao discutir no decorrer das análises o momento epifania como uma técnica literária. Que, no caso de Clarice Lispector, segundo nossa tese, é incitada por algum campo sensorial, por meio de acontecimentos cotidianos, ou objetos simples, provocando um instante de esclarecimento, que no geral dura poucas horas, e que apresentam em proporções menores que as sofridas, em geral, pelas personagens de Joyce, sendo mais voltada para o ambiente estritamente familiar. E como nos lembra Irene Hendry (*apud* Sant’Anna, 2012, p. 271) “[...] o estado de epifania identifica-se liricamente, havendo uma fusão do Eu e do Mundo”. A citação aqui apresentada sintetiza de modo esclarecedor, o que entendemos por epifania.

Para Alonso R. Sant’Anna (2012):

Epifania pode ser compreendida num sentido místico-religioso e num sentido literário. No sentido místico-religioso, epifania é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual [...]. Aplicado à literatura, o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de inusitada revelação. (SANT’ANNA, 2012, p. 270-271).

Partiremos agora para as análises dos contos já mencionados anteriormente.

“A imitação da rosa”: o olhar e a ausência

Primeiramente, “A imitação da rosa” conto de número quatro na coletânea, em que nos é narrado um entardecer na vida de Laura, mulher que buscava, em seu retorno ao lar, após a internação em uma clínica, estabelecer-se em equilíbrio e naturalidade, assumindo o papel de esposa e dona de um lar. Não podemos aqui colocar a palavra “mãe”, pois Laura é estéril, fato que a atormenta, apesar de, segundo a personagem, não se permitir deixar isso transparecer.

Ao iniciar o segundo parágrafo com “Mas agora que ela estava de novo ‘bem’” (LISPECTOR, 2009, p. 34), a escritora abre espaço para especulações sobre um fato ocorrido antes do início da atual narrativa, acontecimento que leva a protagonista a se considerar novamente “bem”.

O fato subentendido no conto, é que Laura teria passado por uma internação em um hospital psiquiátrico, possivelmente devido a um acesso de loucura, “[...] e ele, [Armando, o marido], quando tímido, vinha visitá-la levando maçãs e uvas que a enfermeira com um levantar de ombros comia, [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 38).

A loucura, no conto, é representada por expressões, ou palavras que remetem à claridade, à iluminação, “perdido na luz”, “deixado um lugar claro dentro dela”, “claridade”,

“clareando”, “vaga-lume acende”, “ela fizera o possível para não se tornar luminosa”. Podemos pensar que essa escolha de vocábulos ocorre, pois é em seu momento de uma suposta loucura, que Laura revela seu próprio eu, se desprende das amarras sociais, assumindo o estado/ atitude que deseja.

O elemento desencadeador do novo ‘acesso de loucura’, é um buquê de rosas silvestres comprado por ela na feira no período da manhã. Ao olhar para as rosas, a protagonista nota sua beleza e perfeição, apesar de ainda não terem desabrochado totalmente. Laura sente o desejo de imitá-las, de alcançar sua beleza, porém, percebe que é naquele desejo que reside o perigo da volta daquilo que tentava constantemente combater, para o ‘bem’ de todos, “E também porque uma coisa bonita era para se dar ou para se receber, não apenas para se ter. E, sobretudo, nunca para se ‘ser’. Sobretudo nunca se deveria ser a coisa bonita” (LISPECTOR, 2009, p. 47).

Vemos aqui o uso do olhar como elemento condutor do processo de “iluminação” da protagonista. Por tratar-se de flores, poderíamos pensar que o odor emitido por elas também auxiliariam no processo, todavia, ele não é sequer mencionado. E, não é somente ao admirar, contemplar as rosas que Laura dá-se conta de sua real situação, da ausência de si mesma que vem constantemente sofrendo, mas também, ao olhar o espaço sem poeira deixado pelas rosas, após se livrar delas dando-as para a sua amiga Carlota.

O crítico Sant’Anna (2012) ao listar os contos em que ocorre o processo de epifania, não destaca este como um deles, tal fator é compreensível já que parece não haver uma grande visibilidade nesse aspecto como em outros. Todavia, talvez seja aqui que a epifania ocorra de modo tradicional, pois há mudança no modo de a personagem olhar o mundo, uma revelação sobre a vida como um todo, é inegável haver uma transformação na personagem, ou melhor, um retorno para o estado de iluminação de que ela fugia.

Em relação ao ato de imitar, em um primeiro momento quando adolescente, Laura sentiu a tentação de imitar Cristo, motivada pela leitura de um livro, porém, reconheceu nesse ato algo profano e desrespeitoso. Sendo assim, a solução encontrada por ela foi imitar as rosas, símbolo de perfeição, que não representava nenhuma violação nas condutas religiosas. As flores também funcionavam como uma válvula para fugir de seus fracassos como mãe, esposa, amiga, religiosa, aluna, pois elas eram perfeitas, ao contrário dela. É interessante salientar que Aristóteles em sua **Arte poética** (1985) já nos mostra que imitar, é algo inerente ao homem.

Estruturalmente o conto possui um narrador heterodiegético, em discurso indireto livre, com focalização interna, ficando em grande parte fixada na protagonista, possibilitando-nos acompanhar suas dúvidas e busca de controle, ou como J. Pouillon (*apud* LEITE, 1985, p. 20-21) prefere classificar trata-se de uma “visão com”. No conto ocorre uma variação na focalização, mas, somente no final da narrativa, passando da mulher para o marido, com o objetivo de mostrar a reação dele, a volta do estado de loucura da esposa, assim como o entendimento entre o casal.

Já no que nos diz respeito à escrita de Clarice Lispector, é perceptível o uso da repetição de palavras, expressões e até mesmo orações, recurso que permite testemunhar o tormento da protagonista, assim como seu intento de se organizar, fazendo, por vezes, até mesmo uso de números ordinais dentro na narrativa. Como por exemplo: “[...] ela [Laura] não precisasse fazer mais nada, senão 1º) calmamente vestir-se; 2º) esperar Armando já pronta; 3º) o terceiro o que era?” (LISPECTOR, 2009, p. 35).

“Preciosidade”: o ritmo e o silêncio

Já em “Preciosidade”, oitavo conto da coletânea, temos narrado dois dias da vida da protagonista, que não é nomeada. O fato de não nomear a personagem faz com que ela se torne ilimitada, possibilitando que qualquer leitor, ao ler o conto, possa se identificar com ela, criando uma espécie de generalização, já que o nome carrega um todo simbólico e caracterizador.

No primeiro dia, tudo transcorre com naturalidade, nada excepcional, a protagonista acorda bem de manhã, primeiro que todos na casa, e sai rumo à escola, antes mesmo de o sol nascer.

Durante o trajeto, devido à focalização interna fixa utilizada no conto, é possível perceber o medo que se instaura na personagem, conflitando com o sentido de poder, dominação, de alguém que devia ser respeitada e até mesmo venerada.

[...] o ato misterioso, autoritário e perfeito era erguer o braço – e já de longe o ônibus trêmulo começava a se deformar obedecendo à arrogância de seu corpo, [...] Mas também de rapazes tinha mesmo, medo também de meninos. [...] Como se tivesse prestado voto, era obrigada a ser venerada, e, enquanto por dentro o coração batia de medo, também ela se venerava [...] (LISPECTOR, 2009, p. 83).

Afinal, ela carregava dentro de si algo precioso, algo que ainda não havia sido totalmente revelado, que precisava ser protegido por seu ritmo, por sua constância, algo que era ela própria. Alguns críticos analisam este conto como uma alegoria, da transformação de

toda adolescente, de menina-criança para mulher-adulta, usando o elemento da “sombra”, como representação do estado inconstante de transformação em que a protagonista estava.

Todavia, é no segundo dia que está situado o momento que nos interessa, o momento decisivo da vida da jovem, transformador, já que depois “[...] ela deixou sem saber por que processo, de ser preciosa”. (LISPECTOR, 2009, p. 93).

Ao sair de casa e caminhar um pouco pelas ruas, a personagem vê dois rapazes que vinham ao seu encontro, ao olhá-los e pensar em fugir, ela se dá conta que não pode praticar tal ato, pois seu destino era vivenciar aquele momento, nascera para ele. Temos aqui o momento de esclarecimento da personagem, ou, sua epifania, em que a personagem toma conhecimento de si, de sua verdade, realiza um mergulho interior. Porém, a situação não se encerra aí.

Ao prosseguir o andar sempre ritmado, rumo aos homens, e eles rumo a ela, começa a perceber que os sons produzidos pelos sapatos deles vão se misturando, vão se integrando e alterando o som dos passos dela, seu ritmo.

Os *sapatos* dos dois rapazes misturavam-se ao ruído de seus próprios *sapatos*, era ruim *ouvir*. Era insistente *ouvir*. Os *sapatos* eram *ocos* ou a calçada era *oca*. A pedra do chão avisava. Tudo era eco e ela *ouvia*, *sem poder impedir*, o silêncio do cerco comunicando-se pelas ruas do bairro, e via, *sem poder impedir*, que as portas mais fechadas haviam ficado. (LISPECTOR, 2009, p. 88, grifos nossos)

Nesse trecho podemos notar também, novamente, o uso do recurso da repetição de palavras e expressões, que aqui poderíamos dizer que servem para enfatizar a situação, aumentando a carga emocional do enunciado, centrado no som, no ritmo, no ouvir.

A preocupação com manutenção do ritmo pela personagem, é-nos comunicado, em todo o conto, em trechos como os anteriores, ou “[...] o ritmo que era o seu talismã [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 89). Trata-se de algo fundamental, para a preservação da concepção de vida da personagem, de seu modo de ser e viver. O ritmo aqui descrito pode ser pensado naquele que rege nossa vida, a pulsação, ou ainda, o ritmo como elemento também essencial, caracterizador do poema, fator que elucida a proximidade da escrita de Clarice Lispector com a poesia, “Na verdade, a prosa de Clarice Lispector é medularmente poética”. (NUNES, 1995, p. 142).

Porém, a passagem pelos homens não foi como a personagem imaginava, simples: eles a tocaram, eles a atacaram, criando uma cena que se assemelha com um estupro. Ela apenas ficou parada, ouvindo os sons dos sapatos em fuga, depois o silêncio da rua, de si própria, até juntar forças para prosseguir com sua vida, com seu novo ritmo. Todavia, com

uma nova resolução, que deveria cuidar mais de si mesma, no conto ela é descrita como feia, e que necessitava de novos sapatos, pois agora era uma mulher.

Desse modo, temos assinalados neste conto dois elementos da construção sensorial que colaboram para a construção da narrativa, novamente o olhar, e principalmente, a audição, que através da focalização interna possibilita testemunhar a preocupação da protagonista com o ritmo.

“Laços de família”: toques pessoais

E, para finalizar, o último conto analisado é “Laços de família”, que dá nome a coletânea, provavelmente por trazer no interior conflitos que repercutem nas demais narrativas, como as relações familiares, entre marido e mulher, a epifania, a criação de novas perspectivas sobre mundo, o despertar de uma clareza sobre a vida.

No conto é narrado um sábado na vida do casal, Catarina e Antonio, após a partida da mãe dela, dona Severina, que viera passar duas semanas na casa da filha, para tormento do marido, e agitação do filho do casal.

É conveniente ressaltar que, desde o começo da narrativa, Catarina é descrita pela singularidade dos olhos, que possuíam um leve estrabismo, fator que ressaltava o ar brincalhão, e lhe possibilitava rir pelos olhos, “A filha, com seus olhos escuros, a que um ligeiro estrabismo dava um contínuo brilho de zombaria e frieza [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 94).

A história inicia-se com mãe e filha dentro de um táxi a caminho da estação de trem, onde a primeira fica constantemente recontando as malas e se questionando se havia se esquecido de algo, com o intuito de romper com o silêncio que a relação mãe e filha proporcionava.

Há, no princípio da narrativa, três momentos de analepse, para descrever ao leitor como havia sido a estadia da senhora Severina na casa da filha. A primeira logo após um diálogo entre mãe e filha, realçando o convívio durante o período da estadia da primeira, e como havia sido o momento de despedida entre sogra e genro; já a segunda analepse ocorre com o intuito de destacar com mais ênfase a atitude do marido em relação à sogra, a forma de tratamento empregado por eles; e o último recurso anacrônico foi usado para salientar a atitude do filho do casal, e novamente as reações do marido. As anacronias são margeadas por expressões da sogra como “- Não esqueci de nada?” “- Continuo a dizer que o menino está magro [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 94-95).

É perceptível no conto, a falta de diálogo existente entre mãe e filha, a carência de palavras adequadas, principalmente quando elas vão se despedir na plataforma de embarque. Elas se chamam pelo nome, porém, não conseguem exprimir o que realmente sentem, não conseguem ser mãe e filha, e não têm mais tempo para isso, trata-se de uma relação dolorosa. Ficando do último diálogo entre elas, a mera recomendação de se tomar cuidado com a corrente de ar, todavia, em um processo de inversão, a filha falando para mãe.

Porém, antes da despedida das duas ocorre um momento decisivo para a história, o do desencadeamento da epifania, ocasionada por uma freada violenta do carro, que provoca um choque entre as duas, elas se tocam, como já não se tocavam mais. Após este instante, Catarina passa a ver sua mãe mais envelhecida, percebendo a passagem do tempo no rosto da figura materna.

Catarina olhava a mãe, e a mãe olhava a filha, e também a Catarina acontecera um desastre? seus olhos piscaram surpresos, ela ajeitava depressa as malas, a bolsa, procuram o mais rapidamente possível remediar a catástrofe. Porque de fato sucedera alguma coisa, seria inútil esconder: Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe. (LISPECTOR, 2009, p. 96).

Posteriormente à partida da mãe, Catarina regressa a casa sentindo-se mais leve, dona dos próprios passos, presenciando a beleza do mundo, vivenciando o momento de esclarecimento, iluminação, provocado pelo momento epifânico que teve ao se chocar com a mãe.

Ao chegar a casa, vai direto para o quarto do filho, em que este está absorto em seu mundo particular, brincando com uma toalha. Para chamar a atenção dele, ela lhe retira a toalha, desencadeando uma reação, que, segundo Catarina, ainda não havia presenciado, ao menos não com aquela nova perspectiva de mundo. E motivada por toda a exploração de clareza, leveza, pega o filho e sai para passear com ele.

Até este momento da narrativa, a história estava sendo contada por um narrador heterodiegético, com focalização interna fixa na figura da Catarina, porém, ao bater a porta da casa quando ela sai com o filho, notamos uma mudança do ser focalizado. Deixa de ser Catarina e passa a ser Antônio, o marido que ficou em casa curtindo “seu sábado”. Isto ocorre para podermos presenciar com mais propriedade os conflitos que irá sofrer o marido nesse ato de liberdade e independência da mulher, sentindo-se rejeitado e abandonado.

O marido, após a saída de Catarina com o filho, sente-se perturbado com a atitude dela, como se ela o estivesse privando ele, excluindo-o da família, ou cometendo algum ato criminoso, ao se dar um pequeno instante de independência, deixando-o sozinho na casa

perfeitamente arrumada “Quem saberia jamais em que momento a mãe transferia ao filho a herança. [...] Agora mãe e filho compreendendo-se dentro do mistério partilhado. [...] ‘Mas e eu? e eu?’ perguntou assustado. [...] Quem sabe a sua mulher estava fugindo com o filho [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 101).

Podemos dizer que o som da porta batendo, em conjunto com o som produzido pelo elevador, desencadeiam um processo epifânico no marido, pois, foi depois nesse instante que ele começou a vislumbrar a verdade sobre o relacionamento com sua esposa, e com a família. Na realidade a situação era inversa, a que ele supusera, não era ela que dependia dele, mas sim ele dela, “[...] ela está tomando o momento de alegria – sozinha. Sentira-se frustrado porque há muito não podia viver senão com ela. E ela conseguia tomar seus momentos – sozinha.” (LISPECTOR, 2009, p. 102).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise feita até o presente momento por nós comprova o que diversos críticos literários vêm apontando sobre a escrita de Clarice Lispector, a existência de um “motivo do olhar”, “a potência mágica do olhar”, ou “olhar demorado e instantâneo”. Porém, aqui também buscamos ressaltar como outras construções sensoriais colaboram com a construção da epifania, da narrativa e suas categorias, em especial, nas três narrativas, a focalização, por muitos entendida como o ponto de visão da narrativa, quem vê. Mas também observamos que os sentidos contribuem para caracterização das personagens, como no caso de Catarina e seu sorrir com os olhos, ou o espaço, com os sons dos sapatos que ecoam pela rua, mostrando que ela estava vazia.

E também nos ficou evidente a aproximação da escrita de Lispector com a poesia, através do uso da repetição, da circularidade, do emprego dos vocábulos, na construção dos momentos centralizados nos sentidos, apesar de esse, não ser o objetivo primordial das análises.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A poética clássica. Trad. Jaime Bruna. Intr. Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 17-52.

BOSI, A. Tendências contemporâneas. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 409-454.

LIMA, L. C. Clarice Lispector. In: _____. COUTINHO, A. (Org.) **A literatura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 2001. v.5, p. 526-553.

HOMEM, M. L. “A imitação da rosa” – encontro com o silêncio ou encontro com o feminino e a falta. In: PONTIERI, R. (Org.) **Leitores e leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2004. p. 49-67.

LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MAGALHÃES, L. A. M. **Uma escuridão em movimento**: as relações familiares em *Laços de família*, de Clarice Lispector. João Pessoa: Ideia/ Editora Universitária da UFPB, 1997.

NAKAGAWA, S. Y. **Contos de Clarice Lispector e Guimarães Rosa**. 237 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2005.

NUNES, B. **O mundo imaginário de Clarice Lispector**. In: _____. O dorso do tigre: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 93-139.

_____. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995

PICHIO, L. S. Epifania de Clarice. REMATE DE MALES, Revista do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP, Número em Homenagem à Clarice Lispector, Campinas, n. 9, p. 17-20, 1989.

REIS, C.; LOPES, A. C. R. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).

SÁ, O. de. **A escritura de Clarice Lispector** 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

SANT’ANNA, A. R. de. *Laços de família e Legião estrangeira*. In: _____. **Análise estrutural de romances brasileiros**. São Paulo: Editora Unesp, 2012. p. 261-297.

DUAS LEITURAS TRADUTÓRIAS DE POUND, J. P. SULLIVAN E PAULO LEMINSKI: REINVENTANDO O *SATYRICON*, DE PETRÔNIO

Lívia Mendes Pereira
M-PG-FCLAr/UNESP, FAPESP
li_vis@hotmail.com

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (FCLAr/UNESP)

RESUMO: Diante da rica fortuna tradutória do *Satyricon* de Petrônio, o presente trabalho seleciona e coloca em foco duas traduções poundianas da obra. A tradução do classicista e tradutor norte-americano J. P. Sullivan, lançada em 1965 pela editora Penguin Books, e a do poeta e tradutor brasileiro Paulo Leminski, lançada em 1985 pela editora Brasiliense. A primeira, que se situa no movimento *Swinging Sixties*, nascido em Londres e repercutido pelo mundo, e dois anos antes da euforia *hippie*, culminada pelo *Summer of Love*, em abril de 67, é marcante por quebrar as regras e não censurar as cenas eróticas, muito presentes no livro. A segunda tradução, marcada pela influência dos movimentos libertários dos anos 60, expressa os interesses de sua época e reflete a irreverência da década de 80 brasileira, assumindo como produto final um romance marginal, inspirado no mote de Petrônio. Ambas traduções mais ou menos declaradamente refletem a leitura tradutória inovadora de Ezra Pound, do “*make it new*”. A partir dessas duas obras, pretendemos demonstrar quais foram os diversos resultados alcançados, no nível da linguagem e da interpretação, comparando trechos coincidentes entre as duas traduções, como produtos da leitura de Pound e sob as influências dos novos hábitos culturais.

PALAVRAS-CHAVE: *Satyricon*; J. P. Sullivan; Paulo Leminski.

Satyricon, de Petrônio

Toda a história da escritura e superveniência do *Satyricon* é contada por meio de diversas conjecturas e especulações, que ficaram conhecidas com a denominação de “Questão Petroniana”. Sob esse título são tratados dados históricos e filológicos referentes à data em que foi escrito o romance, à identidade do autor, à montagem dos fragmentos, à extensão original e a sua relação com outras obras antigas. São poucos os registros que falam sobre o suposto escritor do *Satyricon*. Os dados históricos baseiam-se principalmente no texto do célebre historiador Tácito (55-117 d.C., cf. **Annales** 14. 18-19), que menciona uma personalidade da corte do imperador Nero, denominada *Gaius Petronius, arbiter elegantiae* (“Caio Petrônio, árbitro da elegância”), a quem se tem atribuído a autoria do texto. Segundo Ernout, autor da mais conceituada edição do *Satyricon* (1950), os editores de Petrônio têm acesso a três fontes para estabelecer o seu texto: fragmentos longos, um fragmento isolado contendo o “Banquete de Trimalquião” e os extratos curtos, ou *excerpta uulgaria*, assim chamados porque eles

aparecem em vários dos manuscritos, e foram os primeiros a ser publicados. Após a edição de Ernout, em 1961, Konrad Müller apresentou uma edição revista dos manuscritos, nomeada **Petronii Arbitri Satyricon**, segundo Nisbet (1962) Ernout apresenta poucas novidades e Müller havia recolhido os manuscritos mais significativos com muito cuidado e exposto os resultados de forma clara e sistemática, sendo, após o ano de seu lançamento, a versão mais utilizada pelos estudiosos de latim.

O primeiro manuscrito de Petrônio apareceu em 1476 e serviu de base para a sua primeira edição feita por Francisco Puteolano (1482). Esse texto é formado pela maioria das aventuras de Encolpo e pelo início do “Banquete de Trimalquião”. A partir de 1564 são descobertos novos fragmentos e são editadas novas edições com os complementos ao primeiro texto, são elas: Sambucus (Viena, 1564), Juan Tronesio (Lyón, 1575) e Pierre Pithou (Paris, 1577). Já o trecho integral do “Banquete de Trimalquião” só foi descoberto no ano de 1663 na biblioteca de Nicolás Cippio, juntamente com poemas de Catulo, Tibulo e Propércio. Este último excerto foi incorporado aos trechos já anteriormente conhecidos e publicados por Juan Blevio, em Amsterdam, no ano de 1669. Depois dessa edição surgiram algumas versões consideradas falsas: um erudito francês chamado Francisco Nodot dizia ter achado em 1668, em Belgrado, um novo manuscrito sem lacunas e publicou o texto em Rotterdam, em 1692 e em Paris no ano seguinte. Esse histórico de edições se faz necessário já que está diretamente relacionado com os textos-base das traduções de Sullivan e Leminiski como será apresentado mais à frente.

No *Satyricon*, Petrônio demonstra as manifestações sociais e o panorama cotidiano dos romanos. A história é baseada nas peripécias de Encólpio, narrador e personagem principal, que havia profanado o culto a Priapo, Gitão, um rapaz por quem Encólpio se apaixona e Ascilto, com quem formam um triângulo amoroso, que depois será substituído por Eumolpo. A linguagem empregada por ele é uma linguagem própria, de interação entre texto e contexto, o texto pode ser utilizado como expressão de pensamentos, objetos e sentimentos que foram representativos de seu tempo, século I d.C.

É claro que não podemos esquecer que o julgamento crítico do livro deve ser sempre relativizado, pois há muitas dúvidas temporais e de registros. Porém, é claramente demonstrado, que Petrônio constrói no **Satyricon** um universo miserável e corrupto e representa as manifestações sociais e o panorama cotidiano dos romanos. Dessa forma, o autor extrapola o universo literário, e chega à reflexões ligadas à filosofia, à história e à crítica sociológica.

Em relação a tradições literárias mais cristalizadas, o *Satyricon* inova ao promover mudanças nas ações e emoções do herói, que perde todo o senso sociopolítico e permanece com os valores pessoais individualizantes, isto é, sem se importar com qualquer significado para a coletividade. Ao assumir outra perspectiva ideológica, Petrônio constrói uma obra que explora justamente as perturbações das relações humanas. (PETRÔNIO, 2008, p. 235)

Sullivan e a tradução de *Satyricon*

J. P. Sullivan era professor de Língua e Literatura Clássica na Universidade de Santa Bárbara, quando faleceu em 1993. Ministrou aulas em Oxford, Cambridge, Texas, Minnessota, Buffalo e no Havaí. É autor de muitos livros, inclusive os estudos *Satyricon* de Petrônio: um estudo literário e Literatura e política na era de Nero. Fascinado pelos problemas de tradução dos clássicos, deu uma série de palestras denominadas “*Creative Translations: Ben Jonson to Ezra Pound*”, esses questionamentos fazem de sua versão do *Satyricon*, uma grande e respeitável tradução. Lançada em 1965, pela editora Penguin Books, situa-se no movimento *Swinging Sixties*, nascido em Londres e repercutido pelo mundo, e dois anos antes da euforia *hippie*, culminada pelo *Summer of Love*, em abril de 67. Trata-se de um projeto marcante por quebrar as regras e não censurar as cenas eróticas, muito presentes no livro. Dois anos antes, a editora tinha sido processada pela publicação do livro *Lady Chatterley’s Love*, de D. H. Lawrence e, sua absolvição nesse processo, abriu a possibilidade para a publicação da tradução do *Satyricon* sem censura das cenas de sexo mais explícitas. A obra foi de grande fascínio para os anos 60, reapresentando o estilo e o tom petroniano em tempos mais libertários. Nessa época, surgiam os primeiros estudos narratológicos e Sullivan estava na vanguarda dos desenvolvimentos da crítica literária. Co-fundador da revista *Arion*, dedicou um número especial para Petrônio, em 1966.

Para a reedição de sua tradução, em 1986, usou o texto latino de Konrad Müller (*Petronius Satyricon*, Munich, 1983), e não seguiu o texto na íntegra, mas completou algumas partes em que discordava do estabelecimento. Sullivan discorre na Introdução da tradução sobre as dificuldades de traduzir um texto em Latim, sobre o qual temos referência apenas de trechos desconectados e fragmentados, porém completa dizendo que tentou fazer o máximo possível para trazê-lo para os seus dias atuais, dando ênfase no tom e estilo particulares de Petrônio, para ele “sobretudo, o tom [petroniano] é de suprema importância, mais importante até do que o alcance e a flexibilidade de seu estilo e assunto, pois é por meio do tom que a objetividade e a ironia do autor se tornam visíveis” (PETRONIUS, 1986, p. 29)

Leminski e a tradução de *Satyricon*

Paulo Leminski, poeta curitibano, nasceu em 1944, deu a público seus primeiros escritos na revista **Invenção**, mantida pelos poetas concretistas – Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, em meados da década de 1960. Leminski também ministrou aulas em cursos pré-vestibulares, trabalhou com publicidade e foi editor em diversos jornais. Transitou em diversos gêneros textuais como o romance, o conto, a crônica, o ensaio, a poesia, dentre outros. Com complicações em sua saúde, o poeta faleceu em 7 de Junho de 1989.

A tradução do **Satyricon**, de Leminski, lançada em 1985 pela editora Brasiliense, é a terceira tradução do livro, em língua portuguesa, no Brasil. É muito provável que Leminski tenha utilizado a versão do texto latino presente na edição bilíngue da Editora Garnier, publicada em 1934 (cf. PÉTRONE, 1948), que se trata da versão menos criteriosa do texto em que ele é completado juntando as lacunas presentes nos manuscritos⁵². Leminski não estava particularmente preocupado com questões filológicas, mas sim em propor uma tradução com um olhar “criativo”, seguindo um modelo tradutório que dialogava com as ideias de Eliot⁵³ e Pound, então em voga. Nesse sentido, a escolha da versão do texto latino sem lacunas indica uma maior preocupação com o público leitor e com o mercado editorial, já que se baseou em uma edição bastante difundida da obra na época.

Essa preocupação de Leminski com seu público é percebida já pela primeira recepção de sua tradução, aquela do professor Ariovaldo Augusto Peterlini em artigo para a **Folha de S. Paulo** na ocasião do lançamento da tradução, o poeta “[...] não hesita em ‘transcriar’, em preencher e, mesmo, em reduzir, se disso necessita para trazer a seu leitor um Petrônio tão acessível e agradável quanto deve ter sido aos de sua época” (PETERLINI, 1985).

Leminski oferece em sua edição um prefácio intitulado “Um romance jovem de dois mil anos” em que afirma ter preservado em seu texto os valores orais e populares da linguagem de Petrônio, transpondo-os para uma linguagem viva dos dias atuais. Ele critica

⁵² O texto da Garnier contém as interpolações de Francisco Nodot que dizia ter achado, em 1668, em Belgrado, um novo manuscrito sem lacunas e publicou o texto em Rotterdam, em 1692 e em Paris no ano seguinte. Como já foi anunciado na introdução desta comunicação, esse é um dos debates constantes na chamada “Questão petroniana” (cf. Enzo V. Marmorale, *La questione petroniana*, 1948).

⁵³ Sobre a criatividade da tradução Eliot (1921) diz: “We need an eye which can see the past in its place with its definite differences from the present, and yet so lively that it shall be as present to us as the present. This is the creative eye;” (ELIOT, 1921, p.77).

ainda as traduções francesas, chamando-as de “traidoras”, pois amenizam os sentidos das palavras presentes no texto latino. Leminski justifica suas escolhas tradutórias ao dizer que sua tradução não é feita para especialistas, pois, além de assumir um compromisso de fidelidade com o texto latino, o poeta apresenta como objetivo envolver o leitor de sua época na vida de um texto escrito havia quase dois mil anos.

Nessa mesma edição, Leminski também oferece um posfácio intitulado “Latim com gosto de vinho tinto”, em que manifesta seu modo de proceder na tradução: “ao tradutor que quer devolver um vivo aos vivos, uma tarefa ingrata. Entre trair Petrônio e trair os vivos, escolhi trair os dois, único modo de não trair ninguém” (PETRÔNIO, 1985, p. 190). Para ele, há no *Satyricon* uma forte presença da condição humana “uma humanidade feita de grandezas e baixezas, de esplendores e misérias, coisa, aliás, que o romance vem fazendo desde que o *Satyricon* nasceu, e deu o primeiro exemplo” (PETRÔNIO, 1985, p. 191).

Pound e o *Make it new*

A principal influência tradutória de Sullivan e Leminski foi o poeta, tradutor e crítico literário americano, Ezra Pound, que transmitia a ideia da delimitação de uma “tradição literária”, que ele denominava de “paideuma”, de boa literatura para os novos poetas. O pai do *make it new* direcionava o que ler na literatura da Antiguidade e afirmou que

um clássico é clássico não porque esteja conforme a certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições (das quais o autor clássico provavelmente jamais teve conhecimento). Ele é clássico devido a uma certa juventude eterna e irreprímível (POUND, 1970, pp.21-22).

Para Pound “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 1970, p.40), e é sob esse prisma que ele oferece sua proposta de leitura dos clássicos.

Pound não só examinava com uma “nova sutileza de olhos” os escritores de outras épocas e latitudes, mas os vertia para a língua inglesa, ainda, ou principalmente, quando apresentavam problemas quase intransponíveis para a tradução. Adotou o lema confuciano: MAKE IT NEW (renovar), para dar nova vida ao passado literário via tradução. E criou uma nova modalidade crítica: *criticismbytranslation*. [...] Um aspecto inconfundível da arte de traduzir poundiana é a ausência de ortodoxia, a extraordinária liberdade de suas recriações (CAMPOS, 1993, pp. 20-21).

Portanto, os projetos tradutórios de Leminski e Sullivan passaram pelo ideal

poundiano⁵⁴, que faz com que a tradução seja igualada à criação, se confundindo em um único objetivo que é o de renovar (*make it new*). Como exemplo disso, Augusto de Campos cita a tradução de Pound das *Trachiniae* de Sófocles, que recebe o sangue novo do “slang”, a fala característica dos negros norte-americanos, e que é ampliada na versão de algumas odes de Confúcio (1993, p. 21).

Relacionando-se com a linguagem baixa e cotidiana do *Satyricon*, podemos perceber como Pound resolveria a tradução nesse contexto, através da análise de sua tradução do poema LVIII, de Catulo:

Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa
illa Lesbia, quam Catullus unam
plus quam se atque suos amavit omnes,
nunc in quadriuiis et angustis
glubit magnanimi Remi nepotes. (CATULO, 1958, p.39)

Célio, nossa Lésbia,
Lésbia,
a Lésbia que Catulo amou
mais do que si mesmo e do que aos seus
agora
em becos e bibocas
suga os membros
(gulosa)
da estirpe magnânima de Remo. (CAMPOS, 1998, p.197)

That Lesbia, Caelius, our Lesbia, that Lesbia
Whom Catullus once loved more
Than his own soul and all his friend
Is now the drab of every lousy Roman. (POUND, 1969, p.157)

Percebe-se que Pound escolhe transformar o verbo latino *glubit*, que possui um sentido obscuro no verso de Catulo, pelo substantivo inglês *drab*, que se refere a um termo baixo para denominar uma “prostituta” (“Ela é agora a puta de todo romano abominável”). Ou seja, Pound recriou os versos de Catulo, transmitindo os mesmos significados, não sendo fiel às palavras, mas ao sentido do texto e não hesitando em utilizar uma ocorrência da linguagem coloquial⁵⁵.

Assim, tendo como referência as escolhas tradutórias de Pound, a partir da análise do capítulo VI, VII e VIII do *Satyricon* e suas respectivas traduções, iremos perceber de que

⁵⁴ Segundo John Milton (2010) “Diferente dos românticos ingleses, Pound vê a tradução como a força motriz no processo criativo e como elemento central ao desenvolvimento das literaturas. [...] Assim, Pound trouxe a tradução para o centro do palco literário do século XX” (MILTON, 2010, p.143).

⁵⁵ Ver *The Oxford Dictionary and Thesaurus* (ABATE, 1996) “1. a slut, 2. a prostitute”

forma cada tradutor responde em sua prática às ideias poundianas sobre o ato de traduzir.

Análise comparativa: capítulos VI, VII e VIII

Logo no início da história, nos capítulos VI, VII e VIII, Eumolpo e Ascilto estão entretidos com a fala do retor Agamenon. Ascilto desaparece e, depois de um tempo, o amigo sente sua falta e vai procurá-lo. Porém, sem saber onde ficava a estalagem em que estavam hospedados, este vai ao encontro de uma velhinha, que vendia verduras, e pergunta se ela sabe onde ele estava hospedado. A senhora o leva para uma casa de prostitutas, onde ele se encontra, novamente, com Ascilto, que o conta sobre suas peripécias. Nesse trecho há o uso de alguns termos específicos e algumas palavras de baixo calão, a partir dos quais poderemos perceber, por meio da análise comparativa entre o texto latino de partida e os textos de chegada, na tradução de Sullivan e Leminski, quais foram suas escolhas e o quanto essas escolhas estão relacionadas ao próprio sentido latino ou à sua recriação em língua moderna.

Logo no início do capítulo VII, Petrônio denomina a senhora, que mais para frente saberemos se tratar de uma prostituta mais velha, como *mater*, no texto latino, que será traduzido por Sullivan como *mother* e por Leminski como *vovó*, já indicando a ironia de Leminski por se tratar de uma senhora de idade, que mais adiante será referenciada pela palavra latina *anus* (velha).

No momento em que Ascilto não reconhecia o espaço a que a senhora o teria levado o texto latino diz: “*Cum ego negare me cognoscere domum, video quosdam inter titulos nudasque meretrices furtim conspatiantes*”⁵⁶ (PÉTRONE, 1948, p.12). Sullivan faz uma tradução mais fiel às palavras deste trecho “*I was just telling her I did not recognize the place, when I caught sight of some naked old prostitutes and some customers furtively prowling up and down in the midle of them*” (PETRONIUS, 1965, p.38). Leminski, por sua vez, recria o trecho, com outras palavras, utilizando uma expressão coloquial para dizer que não reconhecia o lugar, “Aquilo não era minha casa nem aqui nem na puta que pariu. E foi umas putas que eu vi lá dentro, passeando nuas, pra lá e pra cá, na penumbra” (PETRÔNIO, 1985, p.14). Note-se que o termo *meretrices*, em latim, é mais formal, e Sullivan o transpõe em inglês pelo decalque *prostitutes*, diferentemente de Leminski, que mantém a linguagem mais coloquial em português, traduzindo-o por *putas*.

⁵⁶ “Enquanto eu negava reconhecer aquela casa, vi, em meio a letreiros, meretrizes nuas e algumas pessoas que passeavam furtivamente” (PETRÔNIO, 2004, p.19).

Quando Eumolpo encontra Ascilto, esse lhe parece muito cansado e começa a contar suas peripécias. No texto latino, para indicar o cansaço de Ascilto, Petrônio utiliza a verbo *deficio*, no particípio *deficiens*, apontando seu desfalecimento. Sullivan utiliza na tradução o advérbio *faintly* (indicando que o personagem começou a dizer fracamente suas palavras), Leminski, mais uma vez, utiliza uma expressão coloquial em português “Ele estava que era um caco” (PETRÔNIO, 1985, p.15).

Ascilto, então, começa a descrever o que havia lhe acontecido e diz ter encontrado um rapaz para ajudá-lo no caminho, como podemos ver no texto latino: “*accessit ad me paterfamilias, et ducem se itineris humanissime promisit*”⁵⁷ (PÉTRONE, 1948, p.14). Nesse trecho, aparece o termo *paterfamilias*, que em latim indica o chefe da família ou o dono da casa, Sullivan traduz o termo da seguinte forma, “*one respectable-looking gentleman*”⁵⁸ (PETRONIUS, 1965, p.38), modernizando o termo bastante particular à cultura romana. Leminski aproveita o termo latino e o traduz literalmente, aproximando-o à expressão coloquial em língua portuguesa, refere-se a “um senhor, *com cara de pai de família*” (PETRÔNIO, 1985, p.15, grifos nossos), o que em português, também equivale a um homem de respeito, portanto ele aproveita a sugestão do texto latino e o atualiza já que “cara” é um termo coloquial para “rosto” ou “semblante”.

Em seguida, Ascilto diz quais eram as intenções do homem “*prolatoque peculio coepit rogare stuprum*”⁵⁹ (PÉTRONE, 1948, p.14). No trecho em língua latina fica claro que o personagem tinha a intenção de pagar por uma relação sexual, sendo que o termo *stuprum*⁶⁰ tem uma conotação negativa de desonra, relacionado com relações sexuais ilícitas forçadas ou não. Na tradução, Sullivan ameniza o sentido dizendo “*Then he offered me money and began making improper suggestions*” (PETRONIUS, 1965, p.38), ou seja, ele optou por não fazer referência direta ao termo *stuprum* e referiu-se a ação do homem como “*sugestões inapropriadas*”. Leminski, seguindo a unidade de tom de sua tradução, ele que, como temos visto nos exemplos anteriores, tem preferido o uso de termos mais coloquiais e de registros de linguagem baixa, nesse trecho extrapola o sentido do termo *stuprum*, dizendo “puxou uma bolsa de dinheiro e me perguntou *por quantas moedas eu dava o cu*” (PETRÔNIO, 1985,

⁵⁷ “Aproximou-se de mim um senhor distinto e se ofereceu muito gentilmente a me conduzir pelas ruas” (PETRÔNIO, 2004, p.19).

⁵⁸ Um cavalheiro de aspecto respeitável.

⁵⁹ “Depois de me mostrar o dinheiro, fez-me uma proposta indecente” (PETRÔNIO, 2004, p.19).

⁶⁰ Ver Oxford Latin Dictionary (GLARE, 1968, doravante OLD), que cita de Plauto, Anfítrion e Casina, “Illicit sexual intercourse in any form (whether force or note) or an instance of it” (2).

p.15, grifos nossos), fazendo referência, portanto, ao ato sexual pressuposto pelo termo latino e levando em consideração de que se trata de dois personagens masculinos.

Ascilito termina o diálogo dizendo, que a mulher já tinha dado o dinheiro ao homem, que já iniciava a ação e, se ele não fosse forte teria se dado mal, como vemos no texto de Petrônio: “*Jam pro cella meretrix assem exeferat, jam ille mihi injecerat manum; et, nisi valentior fuissem, poenas dedissem.*”⁶¹ (PÉTRONE, 1948, p.14). Nesse trecho, aparece novamente a palavra *meretrix* e, mais uma vez, Sullivan ameniza o significado na tradução, traduzindo por *woman* e Leminski mantém sua tradução, com o termo coloquial “puta”. Nesse mesmo trecho também aparece a expressão latina *injecerat manum*⁶², que possui um sentido figurado de “insinuação ao agarrar, sugerir algo”, Sullivan ameniza novamente esse sentido ao dizer “*He had his hand on me*” (PETRONIUS, 1965, p.38), já Leminski utiliza a expressão “passar a mão” (PETRÔNIO, 1985, p.15), que em português, assim como em Latim, possui uma carga de insinuação “o cara já começava a me passar a mão” (PETRÔNIO, 1985, p.15).

Finalmente, há o uso por Petrônio da expressão latina “*poenas dedissem*”, que significa “sofrer uma punição”, na tradução, Sullivan mantém o uso da linguagem mais formal e traduz o trecho da seguinte forma “*If I’d not been stronger than he was, I should have been in a bad way*” (PETRONIUS, 1965, p.38), percebe-se que o tradutor mantém em inglês a forma de comparativo do adjetivo latino “*valentior*” e a forma verbal de “*fuissem*”, conjugado no mais-que-perfeito do subjuntivo latino, transposto em língua inglesa para o past perfect, “*had been*”. Na tradução deste trecho, Leminski, mantém o uso da forma baixa e coloquial da linguagem, da seguinte forma “Se eu não fosse valente, estava fudido” (PETRÔNIO, 1985, p.15). Leminski não conserva o comparativo do termo latino “*valentior*”, traduzindo-o apenas por “valente” e conjuga o verbo no pretérito imperfeito do subjuntivo, e não no pretérito mais-que-perfeito do subjuntivo, como no original latino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração a definição de tradução feita por Cardozo ao dizer que “toda tradução se funda num conjunto de decisões que instaura a própria ordem crítica dessa prática discursiva” (CARDOZO, 2009, p. 109), voltamos o olhar ao *projeto de tradução* de Sullivan e Leminski, que segundo o autor é a “matriz crítica, o conjunto de decisões que possa

⁶¹ “Uma prostituta foi logo tomando a moeda em pagamento pelo quartinho, ele foi logo lançando a mão em mim e, se eu não tivesse sido mais forte do que ele, teria ficado em maus lençóis” (PETRÔNIO, 2004, pp.19,20).

⁶² Ver OLD, que cita de Sêneca, Epistulas, “to seize a person on whom one has certain types of claim” (6b).

ter orientado a proposta de tradução em questão” (CARDOZO, 2009, p. 109).

Pudemos perceber que, apesar de Sullivan levar em consideração os ideais tradutórios de Pound e publicado sua tradução em um momento característico de abertura política e de liberdade de expressão, ainda assim ele acaba amenizando os sentidos mais eróticos ou coloquiais da linguagem presentes no texto de partida. Por outro lado, Leminski extrapola esses sentidos e produz uma tradução totalmente voltada aos ideais poundianos de recriação da obra de partida, atualizando os termos para a linguagem e o contexto de sua época e utilizando uma linguagem totalmente coloquial e de registro mais baixo, indo além da linguagem diferenciada e também popular e baixa do texto latino. A questão editorial também é muito importante em Leminski, que partiu do pressuposto de estar traduzindo uma obra obscena e em seu contexto de publicação, ser lançada pela editora Brasiliense em uma coleção erótica, parte da série “Circo de Letras”, cujo ícone é uma mulher de chicote a sugerir práticas sadomasoquistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABATE, F. **The Oxford dictionary and thesaurus**. New York: Oxford University Press, 1996.

CAMPOS, H. **Crisantempo**: no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. “Da tradução como criação e como crítica”. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.31-48.

CAMPOS, A. Ezra Pound: “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.

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.

CATULLI, C. V. **Carmina**. New York: Oxford University, 1958.

DAVIDSON, P. **Ezra Pound and Roman poetry**: A Preliminary Survey. Amsterdam: Rodopi, 1995.

LEMINSKI, P. **Ensaio e anseios crípticos**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

PETERLINI, A. A. **Viagem ao “baixo” – Roma**. Folha de São Paulo, São Paulo, 15 dez. 1985. Ilustrada. p. 98.

PÉTRONE. **Le satiricon**. Ed. A. Ernout. 3ed. Paris: Les Belles Lettres, 1948.

PETRÔNIO. **Satyricon**. Trad. de Sandra M. G. Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

_____. **Satyricon**. Trad. de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PETRONIUS. **The Satyricon and the fragments**. Translated with an introduction by John Sullivan. Baltimore: Penguin Books, 1965.

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.

RUTHVEN, K. K. **A guide to Ezra Pound's personae (1926)**. Los Angeles: University of California Press, 1969.

SULLIVAN, J. P. **The Satyricon of Petronius**, a literary Study. Bloomington and London: Indiana University Press, 1968.

VAZ, T. Paulo Leminski: **O bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

**A “MÁQUINA DO MUNDO” RECRIADA – E NOVAMENTE
EVITADA – EM *JUNCO* (2011), DE NUNO RAMOS**

Luis Eduardo Veloso Garcia

D-PG-FCLAr/UNESP

Profa. Dra. Juliana Santini (FCLAr/UNESP)

RESUMO: O trabalho em questão procurará fazer uma leitura do livro ***Junco*** (2011), de Nuno Ramos, através da escolha de um poema presente na obra para compreender o exercício de ressignificação do poema “Máquina do Mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, presente no livro ***Claro enigma*** (1951), que é feito pelo autor. Baseado no conflito da matéria e a leitura que ela nos traz, tanto em Drummond quanto em Ramos, veremos aqui a força de significação que o enigma das imagens de um cão morto e de um junco encontrado na beira da praia podem ter, tão forte quanto as pedras das ruas de Minas Gerais para o poeta Drummond, e capaz de levantar o confronto com a “Máquina do Mundo”, que pode carregar todas as respostas possíveis, mas que aqui em Nuno Ramos, assim como no caso do poeta mineiro, o peso dessa resposta é negado prontamente.

PALAVRAS-CHAVE: Nuno Ramos; Carlos Drummond de Andrade; Poesia.

1.

Cachorro morto num saco de lixo
areia, sargaço, cacos de vidro
mar dos afogados, mar também dos vivos
escuta teu murmúrio no que eu digo.

Nunca houve outro sal, e nunca um dia
matou o seu poente, nem a pedra
feita de outra pedra, partiu o mar ao meio.
Assim é a matéria, tem seu frio

e nunca vi um animal mais feio
nem pude ouvir o seu latido.
Por isso durmo e não pergunto
junto aos juncos.
(RAMOS, 2011, p. 11)

Lançado em 2011, o livro ***Junco***, de Nuno Ramos, tem sua montagem baseada em duas imagens que aparecem em 18 fotos e 43 poemas: um junco jogado na beira do mar e um cão morto largado no asfalto.

No decorrer das interpretações subjetivas que os poemas geram destas duas imagens (com a contemplação das fotos entrecortando os poemas para que o leitor as ressignifique do seu modo também), encontra-se um eu-lírico baseado no exercício visto no poema “Máquina do Mundo”, de Carlos Drummond de Andrade: através das duas imagens confrontadas, como

nos chama a atenção Flora Sussekind (2011) na orelha do livro, ocorre “à busca do sentido do mundo, à “total explicação da vida” que espantosamente se abre aos olhos de um caminhante solitário, ainda que para se recolher, logo em seguida, e sem desfazer o enigma, como no poema de Drummond”.

Neste trabalho, portanto, pretendemos demonstrar na escolha do primeiro poema que abre o livro **Junco** alguns pontos de sua montagem, levando em consideração o exercício do poeta Nuno Ramos em representar de modo trabalhado outras significações não só para as duas imagens escolhidas, mas também para o seu jogo com o poema de Drummond, pois aqui, fica perceptível ao leitor o confronto com o enigma claro que a matéria carrega (“Assim é a matéria, tem seu frio”) e o modo que o eu-lírico o nega pelo medo de não conseguir lidar com este peso (“Por isso durmo e não pergunto/ junto aos juncos”).

Para demonstrar esta construção imagética através do poema, iremos refletir a ideia levantada por Flora Sussekind na orelha do livro em questão, o conceito de montagem de Eisenstein presente no texto “Palavra e imagem”, além de alguns pontos como as escolhas fonéticas do autor e a sua própria perspectiva sobre a matéria, compreendida aqui através de algumas entrevistas de Nuno Ramos.

Vamos então ao poema para dividi-lo em três caminhos interpretativos: as similaridades interpretativas com a “Máquina do Mundo” de Drummond, a busca de recriar sonoramente o espaço do poema (os sons do mar), e os planos imagéticos que são construídos aqui.

A máquina do mundo recriada – e novamente evitada

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter usado os já perdera
(DRUMMOND, 1951)

Assim como no poema de Carlos Drummond de Andrade, temos não só no texto escolhido para a análise, mas no livro inteiro de Nuno Ramos as referências a este mesmo exercício de confrontar o enigma claro (ou no nome do livro de Drummond quer se encontra esta obra, **Claro enigma**) da matéria, e confrontá-lo justamente pelo modo que o poeta recebe a imagem que observa, através das ressignificações que esta imagem carrega ao ser encarada

subjetivamente pela lente dos autores. Entre as referências ao poema em **Junco**, vemos inclusive alguns versos deste no último poema do livro.

Por isso, no poema presente na obra e que será analisado aqui, não é difícil de percebermos este deslumbramento subjetivo com a imagem confrontada, cujo mistério da matéria vai além do que se pode supor nesta perspectiva visual: “Assim é a matéria, tem seu frio”.

Nos dois exercícios poéticos, como já citamos anteriormente na fala de Flora Sussekind (2011) na orelha do livro **Junco**, ocorre no confronto com a matéria observada “à busca do sentido do mundo, à “total explicação da vida” que espantosamente se abre aos olhos de um caminhante solitário”. Se a imagem confrontada e que faz aparecer a Máquina do Mundo para Drummond é um verdadeiro mistério para o leitor, no caso de Nuno Ramos temos estas claramente definidas na figura do cão morto no asfalto e no pedaço de árvore morto(o junco) na beira da praia. Como nos diz Sussekind (2011, s/n):

A máquina do mundo se expõe diretamente aí em nota e em recortes brevíssimos, encravados nos textos. E se oferece, ainda, como cena primordial – no meio do caminho da vida – que organiza a paisagem marítima infernal – praia, praia, praia, praia – na qual se opera um misto de junção e tensão figural, que estrutura, em via dupla, mas em mútua interferência, a série poética de Nuno Ramos, entre os restos de um cachorro morto largado no asfalto e os de um cadáver de árvore, junco jogado na areia. E também entre texto e fotografia – pois, ao lado da sucessão de refigurações de cão e junco, reitera-se literalmente, ao longo do livro, a exposição de imagens do tronco na beira do mar e do cachorro morto no chão.

Além do espanto subjetivo com a imagem que se transforma num sentido maior, numa “total explicação da vida”, temos nos dois poetas a negação de entender este enigma, com medo que ele seja pesado demais. Tanto Drummond quanto Ramos negam a Máquina do Mundo visualmente, redimensionando aqui o valor da imagem. Em Drummond evita-se baixando o olhar (“baixei os olhos, incurioso, lasso,/ desdenhando colher a coisa oferta/ que se abria gratuita a meu engenho”), em Ramos a escapatória é fechar o olhar dentro do sono (“Por isso durmo e não pergunto/ junto aos juncos”).

Os sons da praia

Partindo de alguns conceitos definidos por Nilce Sant’anna Martins sobre a estilística do som na obra **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa, conhecida também como fonoestilística, podemos apontar dentro do poema diversas construções intencionais de Nuno Ramos para recriar dentro dos versos uma simulação do som referente ao mar.

Entre alguns teóricos relevantes da fonoestilística destacados por Sant'anna Martins, podemos apontar as ideias de Grammont, que como nos explica a autora, define “a correlação som-ideia abstrata pela habilidade de nosso cérebro de associar, comparar e classificar ideias, colocando num mesmo grupo conceitos intelectuais e impressões fornecidas pelos sentidos, de modo que as ideias mais abstratas são associadas a ideias de cor, som, odor, dureza, moleza, peso” (MARTINS, 2008, p. 48).

O autor faz questão de dimensionar esta técnica expressiva dentro do poema ao colocar o verso “escuta teu murmúrio no que eu digo”, nos ajudando a compreender a intencionalidade de recriar o som que faz parte do espaço da praia em que se encontram os juncos, e que aqui neste poema será confrontada com o cão morto dentro de um saco de lixo (o encontro das duas matérias díspares do poema num mesmo espaço).

Podemos apontar claramente, então, através do capítulo “A Estilística do Som”, presente no livro citado de Nilce Sant'anna Martins, que nos versos do poema a expressividade das vogais e das consoantes procuram recriar estes sons.

Inicialmente, percebe-se a sonoridade do [a], repetido de modo mais contundente na segunda estrofe, pois este fonema pode supor a intencionalidade de uma transferência para ideias de claridade, brancura, amplidão, pontos estes fundamentais para as imagens da praia que Nuno Ramos destaca na segunda estrofe. Também temos nas vogais nasais, que aparecem não só nesta segunda estrofe mas em todas as outras, um caminho que, como nos diz Martins, “sugere distância, lentidão, moleza, melancolia”, todas características fáceis para representar o mar sonoramente.

No caso das consoantes, vemos “as consoantes oclusivas, pelo seu traço explosivo, momentâneo”, com a finalidade no poema de conseguir “reproduzir ruídos duros, secos, de batidas, pancadas”, lembrando aqui o som das ondas quebrando dentro do mar em sua chegada à praia. O mesmo ocorre “nas consoantes surdas ([p], [t], [k])”, pois estas dão uma “impressão mais forte, violenta, do que as sonoras ([b], [d], [g])”. Além do espaço da água no mar destacada nestes fonemas, vemos também as consoantes constrictivas como as labiodentais [f] e [v] imitando o som dos sopros e ventos tão comum no espaço aberto da praia, o mesmo ocorrendo com as alveolares [s] e [z].

Para finalizar a imitação sonora expressiva do mar, não se pode esquecer das vibrante dupla [R] e “à noção de vibração, atrito, rompimento, abalo”, que elas carregam, e das consoantes nasais [m], [n], [nh], “ditas moles, doces, que se harmonizam com as palavras e enunciados em que prevalece a ideia de suavidade, doçura, delicadeza”, características estas tão

marcantes no espaço da praia, em que se encontra a violência do mar em confronto com a calma do espaço aberto da areia.

Os planos imagéticos

No texto “Palavra e imagem”, Serge Eissenstein nos apresenta alguns conceitos interessantes sobre a questão da montagem, não só para a arte na qual este dominava que era o cinema, como também para a literatura, apresentando alguns exemplos, principalmente poéticos, nos quais a divisão de planos imagéticos aparece de modo claro, afirmando o mesmo exercício da montagem nos textos literários. Aqui na nossa análise, recriaremos este exercício das definições de planos para a compreensão das imagens e da intencionalidade expressiva que Nuno Ramos coloca dentro do poema em questão.

Como nos afirma Eissenstein neste texto, “uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador” (EISENSTEIN, 2002, p. 21), seja isto no modelo fílmico ou no modelo poético, e justamente por ser este método dialógico no qual a participação e construção ocorre bidirecionalmente,

A tarefa com a qual ele [o autor] se defronta é transformar esta imagem em algumas representações parciais básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador. (EISENSTEIN, 2002, p. 28)

Vemos, então, aos planos imagéticos de Eissenstein aplicados nos versos presentes no poema escolhido:

- Verso 1: a apresentação do cão morto que irá ganhar suas refigurações no decorrer do livro, neste plano, retratado dentro de um saco de lixo.

- Verso 2: como a outra imagem representada no livro é o junco no mar, o espaço da praia será decisivo na montagem visual referente ao junco. Logo neste verso o autor busca uma aproximação destas imagens, a areia do mar que abriga o junco no mesmo espaço (o saco de lixo) do cão morto (até mesmo na composição do caco de vidro que é feito com 72% de areia).

- Verso 3: duas perspectivas imagéticas do mesmo mar – de seus mortos afogados e dos vivos que o contemplam. Aqui, se fossemos traduzir num jogo de planos cinematográficos, poderíamos fazer dois cortes: no primeiro plano, apontando da praia para o

mar que abriga seus mortos (que ficam subentendidos no verso), e num segundo plano, apontando do mar para a praia (que deixa também subentendida seus vivos).

- Verso 4: o som do mar na fala do poeta, com os recursos expressivos da fonoestilística sugerindo os sons do espaço da praia, da movimentação do mar, do vento, e de tudo que abrange aquele espaço. Se fosse traduzi-lo num plano, possivelmente seria uma imagem aberta e, conseqüentemente, sonora. Como já destacamos anteriormente, o poema inteiro é construído com esta técnica expressiva.

- Verso 5, 6 e 7: seguindo o exercício de montagem por planos de Eisenstein – plano 1: focaliza o sal num close; plano 2: focaliza o poente do dia num plano geral; plano 3: volta para um close na pedra; plano 4: com mais um corte para a outra pedra que se forma na quebra da primeira pedra. O modo que o autor distribui a sequência de imagens desta estrofe ressalta a força expressiva que as matérias enumeradas aqui podem carregar. No entanto, essa intenção de realçar a força expressiva destas imagens é para colocá-las em confronto não só com o verso final desta estrofe, mas também com o modo que a imagem do cão morto irá significar ao eu-lírico na estrofe final.

- Verso 8: A matéria analisada de uma forma objetiva, sem o peso subjetivo que ela pode acarretar. O “seu frio” aparece como possível referência a falta de sentimento, o olhar para a matéria sem ressignificá-la pela percepção sentimental do observador (como ocorre nesta estrofe inteira). Neste ponto, temos também afirmada a disparidade da matéria que nunca se repete, que continua única sempre, mas que, como veremos no decorrer do poema e do livro, pode significar e ser refigurada de inúmeras formas, inclusive por suas similaridades que se mostram – mesmo que não se confirmem inteiramente no espaço de seus enigmas. Se a matéria é focalizada de modo frio nesta estrofe, é para que na estrofe seguinte os planos construídos ganhem maior expressividade no todo do poema.

- Verso 9: Focaliza-se novamente o cão morto, realçando o espanto do eu-lírico com a imagem que o assusta.

- Verso 10: o impacto subjetivo da imagem do cão morto no eu-lírico. Não ouvir seu latido é uma ausência que dói pela significação que a imagem do cão pode trazer para uma pessoa, ainda mais por ser um animal doméstico extremamente presente em nosso dia a dia – criando uma refiguração diferente de outros animais.

- Verso 11 e 12: a imagem do autor dormindo (para se fechar neste ato ao embate subjetivo) junto aos juncos, evitando, assim como fez Drummond na “Máquina do Mundo”,

confrontar o enigma claro (**Claro enigma**) que a matéria (o cão morto e o junco) exposta é capaz de ressoar dentro dele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para além de encerrar as leituras, vemos na poesia escolhida e nas outras presentes no livro **Junco** um caminho interessante de uma construção baseada em apenas duas imagens que, em vez de reduzirem a expressão poética a uma descrição fraca, se multiplicam em diversas ressignificações destas matérias, tão díspares e ao mesmo tempo tão próximas, seja na disposição quase idêntica que estas imagens se configuram ou no modo que o tempo age e consome estas, como nos deixa claro o próprio autor Nuno Ramos (2013) numa entrevista:

Eu estava querendo ver duas matérias afundarem: o bicho que afunda no asfalto e a madeira que afunda na areia. Eu estava pensando nesse unir lento que o chão tem com as coisas e que a gente nem repara, mas as coisas estão afundando.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, C. D. **Claro enigma**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1951.

EISENSTEIN, Sergei. “Palavra e Imagem”. In: _____. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

MARTINS, Nilce Sant’anna. **Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa**. 4a ed. São Paulo: Edusp, 2008.

RAMOS, Nuno. **Entrevista Nuno Ramos sobre o livro Junco**. [2013]. Disponível em: <http://vimeo.com/61180287>. Entrevista concedida a Débora Arau.

RAMOS, Nuno. **Junco**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SÜSSEKIND, Flora. Apresentação a Junco. In: RAMOS, Nuno. **Junco**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

THAMOS, Márcio. Figuratividade na poesia. **Itinerários**, Araraquara, n. 20 (especial), p. 101-118, 2003.

ICONICIDADE E POÉTICA: A EXPRESSIVIDADE NA LETRA DA CANÇÃO “ATRÁS DA PORTA”

Marcela Ulhôa Borges Magalhães
D-PG-FCLAr/UNESP, CAPES
marcelacfj@hotmail.com

Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan (FCLAr/UNESP)

RESUMO: a noção de isomorfismo é correspondente ao conceito de paralelismo desenvolvido por Roman Jakobson em **Linguística e comunicação** (1973). Trata-se de homologações, acoplamentos, que ocorrem entre o plano de conteúdo e o plano de expressão da linguagem. Tais isomorfismos intensificam a poeticidade do texto literário: a matéria fônica do plano de expressão é organizada de maneira a que os signos presentes no poema, que não apresentam os mesmos correspondentes no mundo natural, sejam aproximados e passem a confluir na mesma direção, assegurando e reforçando, por meio da expressão, a isotopia figurativa delineada no plano de conteúdo do texto. Pretende-se, nesta comunicação, demonstrar como o procedimento supracitado contribui para a construção do poético na letra da canção “Atrás da porta”, da autoria de Chico Buarque e Francis Hime, que recorre aos isomorfismos em busca de potencializar os efeitos de sentido, em especial, os passionais, engendrados na letra da canção, pois as paixões, que aparecem no plano de conteúdo do texto, transbordam para o plano da expressão de modo a formar uma tessitura uniforme, em cuja plasticidade, expressão e conteúdo são solidários. Vocábulos com sentidos diferentes, mas semelhantes foneticamente, são reunidos, por meio do processo de seleção e combinação realizado pelo enunciador, no mesmo sintagma frasal, de modo que eles passam, em virtude da materialidade fônica do plano de expressão, a confluir na mesma direção, homologando-se à isotopia desenvolvida no plano de conteúdo. O processo isomórfico, assim, faz com que aquelas palavras com sentidos diferentes, se reunidas, produzam o efeito de similitude semântica, como muito bem evidencia Jakobson em suas reflexões (ibid.). Para pensar tais questões, utiliza-se como arcabouço teórico a semiótica greimasiana de linha francesa, que se dedica ao estudo dos processos de significação.

PALAVRAS-CHAVE: iconicidade; “Atrás da porta”; Chico Buarque.

XIb

Luctanturpectusque leue in contraria tendunt
Hac amor, hac odium; sed, puto, uincit amor.
Odero, si potero; si non, inuitus amabo
(OVÍDIO, *Amores* III)⁶³

⁶³ 11b

Lutam, e o tênue peito já tracionam,
contrários, ora o ódio ora o amor
mas, creio, vence o amor.
Eu, se puder, a odiarei, senão,
contrafeito, amarei. (OVÍDIO, *Amores* III. Trad. João Batista Toledo Prado)

Análise

Atrás da porta

Francis Hime
Chico Buarque
1972

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei
Eu te estranhei
Me debrucei sobre teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
Nos teus pelos
Teu pijama
Nos teus pés
Ao pé da cama
Sem carinho, sem coberta
No tapete atrás da porta
Reclamei baixinho

Dei pra maldizer o nosso lar
Pra sujar teu nome, te humilhar
E me vingar a qualquer preço
Te adorando pelo avesso
Pra mostrar que inda sou tua
Só pra provar que inda sou tua...
(BUARQUE. 2007, p. 196)

A canção “Atrás da porta” (BUARQUE. 2007, p. 196) é fruto de uma parceria entre Chico Buarque e Francis Hime, sendo este o responsável pela melodia e aquele, pela letra (HOMEM, 2009, p. 107), signo verbal objeto da análise que ora se apresenta. A letra, ao mesmo tempo em que trata de uma ruptura de continuidade da relação amorosa, também revela um acontecimento extraordinário desencadeado em um momento anterior ao da enunciação. Tal evento inesperado, no entanto, não provocou no sujeito uma experiência agradável, e a razão para isso foi a natureza da surpresa — que envolvia uma situação de perda —, mas também a ausência de um destinador que tornasse o sujeito competente para lidar com o ocorrido.

A cena pretérita narrada na letra de canção relata o momento em que o contrato entre os sujeitos *eu* e *tu* é rompido. No enunciado apaixonado, o estado de realização manifesta-se quando o acordo entre destinador e destinatário⁶⁴ é bem sucedido a ponto de afastar as forças antagonistas do antissujeito e manter a narrativa amorosa em fruição, garantindo a união plena

⁶⁴ Sendo os papéis actanciais de destinador e destinatário, no caso do amor correspondido, cumpridos por ambos os sujeitos apaixonados.

entre sujeito-objeto e a continuidade do relacionamento amoroso, pois, de modo geral, todas as relações que se produzem no plano subjetal repercutem-se no plano objetal (TATIT. 2002, p. 155). Justamente por essa razão, logo que o contrato entre destinador-destinatário é rompido unilateralmente pelo *tu* do enunciado – “E o teu olhar era de adeus” – o sujeito *eu* sente-se apartado de seu objeto (função actancial também ocupada pelo *tu*) e nem sequer pode contar com a presença de um destinador para doar-lhe a competência necessária para enfrentar a descontinuidade instaurada em seu percurso. Eis a origem do desespero decorrente do evento inesperado.

Diferentemente dos acontecimentos que suscitam estados de alma eufóricos — como é possível de se observar em letras como “A banda” (BUARQUE. 2007, p. 147), “Valsinha” (BUARQUE & MORAES. 2007, p. 188) e “Teresinha” (BUARQUE. 2007, p. 274) — o evento extraordinário que aparece em “Atrás da porta” (BUARQUE. 2007, p. 196) provoca estados anímicos disfóricos, já que é fruto de uma disjunção⁶⁵ concessiva entre o sujeito que narra e seu objeto de desejo. A disjunção nem sempre carrega consigo valores disfóricos — embora o apego, que inevitavelmente circunda as relações humanas, faz com que essa seja uma constante — se concessiva, porém, tende a provocar um tumulto modal que resulta em uma série de desdobramentos passionais, e, a partir deles, sobrevém um drama que toma conta do percurso do sujeito.

A concessão é determinante na semiótica do acontecimento, já que, diferentemente da implicação, é da ordem não do *pervir*, mas do *sobrevir*; ou, em outras palavras, pertence à esfera do contra-tempo, que intercepta a previsibilidade da narrativa. No estágio anterior à instalação do acontecimento extraordinário, o eu lírico da letra da canção “Atrás da porta” (BUARQUE. 2007, p. 196) vivia um estado de continuidade proporcionado pelo *pervir*, em que era tomado pela convicção de que o mundo que habitava correspondia ao seu próprio universo particular, onde predominavam o cálculo e a previsão (ZILBERBERG, 2011, p. 243). A partir da irrupção do *sobrevir*, que se manifesta com a decisão unilateral da ruptura do relacionamento amoroso pelo *tu*, também objeto⁶⁶ de amor do eu lírico, esse universo

⁶⁵ Estritamente, o momento reportado pela enunciação configura um estado de não-conjunção, porém, como a passagem da não-conjunção (perda) para a disjunção (falta) é por demais veloz, e o termo “disjunção concessiva” já é cristalizado na semiótica, optou-se por utilizar essa expressão ao invés, por exemplo, de não-conjunção concessiva, que não possui a mesma fluidez expressiva.

⁶⁶ O objeto, actorializado na figura do homem, que tem como característica a passividade, torna-se ativo a partir do ponto em que atrai a percepção e instaura uma reviravolta no percurso do sujeito. Como é característico do acontecimento, ocorre, dessa forma, a subjetivação do objeto, que adquire um *fazer* que não lhe é próprio, e o apassivamento do sujeito, que é dominado pelo *sentir*. É interessante que, nesse caso, além de objeto de desejo

repleto de crenças desmorona e dá lugar ao avesso daquilo que era previsto, tal qual evidenciam os três primeiros versos da letra da canção. O sujeito, a partir desse ponto, fica tensionado entre as modalidades do *querer*, do *poder*, do *saber* e do *crer*⁶⁷: ele *sabe-não-poder* mais estar conjunto de seu objeto de desejo, embora *não-creia* e *não-queira* aceitar a disjunção definitiva. É justamente o choque entre essas modalidades, proveniente da ruptura concessiva, que dá origem à cena passional da letra. Tem-se, nos termos de presença, a configuração de um estado de potencialização, ou seja, “Atrás da porta” (BUARQUE. 2007, p. 196) narra o momento em que o sujeito se dá conta abruptamente da perda do objeto de desejo, e a história de amor, bem como o marcante momento do término, entram nas vias da potencialização através da memória, que é evocada no presente da enunciação quando se conta a cena passada.

O discurso amoroso não é manifestado somente pelo signo verbal, já que, no terreno amoroso, de modo contrário, as feridas mais profundas são provocadas muito mais pelo que se vê do que pelo que se escuta (BARTHES. 2003, p. 124). O amante tem a necessidade de constatar os fatos pelo olhar, como se o ato de ver lhe mostrasse a verdade de forma mais nítida e até palpável do que as palavras. As certezas do eu lírico de “Atrás da porta” (BUARQUE. 2007, p. 196) são suspensas quando ele verifica, no outro, o olhar de adeus, sem que, para isso, fossem necessárias palavras:

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei
(BUARQUE. 2007, p. 196)

O sujeito sente-se apunhalado por esse olhar, como muito bem evidencia, no plano da expressão, a escolha do significante “olhaste”, no primeiro verso do texto, de cujo plano fonético destaca-se um segundo vocábulo, “haste”, que, de acordo com a primeira acepção do dicionário Houaiss, significa “pau ou ferro erguido e retilíneo em que se encrava ou apoia alguma coisa”. De tal jogo expressivo, portanto, emerge a imagem poética que desencadeia o

do sujeito, a figura do homem corresponde também a outro actante: é antissujeito, ao passo que é o responsável pela introdução do descontínuo no universo do sujeito.

⁶⁷ É importante atentar-se à diferença entre as modalidades do *saber* e do *crer*, que embora pareçam semelhantes sob a ótica de uma avaliação superficial, apresentam particularidades que os diferenciam. De acordo com o dicionário Houaiss, o *saber* consiste em conhecer, ser ou estar informado; ter conhecimento de algo; enquanto o *crer*, por sua vez, significa tomar por verdadeiro, ter por certo, ter confiança em (alguém ou algo); acreditar. Dessa forma, pode-se chegar à assertiva de que quem acredita não necessariamente sabe e de que quem sabe não necessariamente acredita.

despertar afetivo do sujeito e a dor lancinante que dele se segue: a haste que se lança em direção ao amante, apunhalando-o desprevenido.

No terceiro verso — “Juro que não acreditei” — o sujeito, a princípio, *não-crê* no que seus olhos veem, mas a cena passional desencadeada logo em seguida mostra que, na verdade, embora ele *queira-não-crer* nos fatos, as alterações no estado de coisas ao seu redor são suficientes para fazê-lo acreditar na perda de seu objeto de amor e na alteração do estado de conjunção (plenitude) para não-conjunção (perda).

Assim como na letra da canção “Eu te amo” (BUARQUE H. C. & JOBIM, A. C. 2007, p. 299), ao lado do amor, está o apego, que é também intrínseco à sintaxe do discurso amoroso. E quando há apego, há resistência às contingências da junção, ou seja, resistência à perda, à ausência e ao abandono (GREIMAS. 1993, p. 183); dessa forma, quanto mais tônico for o apego, maior será a resistência à disjunção, razão pela qual é tão difícil para o sujeito lidar e aceitar a partida do ser amado. A intensidade do discurso, a partir da dissolução do contrato destinador-destinatário, começa a aumentar, e os componentes passionais do plano de conteúdo emergem também no plano de expressão, provocando uma série de efeitos de sentido passionais no enunciatário. A reiteração de gradações, polissíndetos e aliterações marca a forma de dizer de um sujeito desnortado (cujo sentido da existência está em vias de se perder). É o momento em que o sujeito reage física e emocionalmente à passagem abrupta do estado de realização, marcado pela completude, ao de potencialização, determinado pela perda. Essa etapa permite observar como o sujeito apaixonado manifesta seus estados de alma e como responde às alterações modais e tensivas que passam a reordenar sua existência semiótica. Os versos que se seguem engendram uma gradação que ascende em conformidade com o aumento da intensidade do texto:

Juro que não **acreditei**
 Eu te **estranhei**
 Me **debrucei** sobre teu corpo e **duvidei**
 E me **arrastei** e te **arranhei**
 E me **agarrei** nos teus cabelos
 (BUARQUE. 2007, p. 196 — Grifos nossos)

As expressões “não acreditei”, “estranhei”, “debrucei”, “duvidei”, “arrastei”, “arranhei” e “agarrei” manifestam os estados do eu lírico que perpassam do momento da dúvida ao da tomada de consciência. Tais sintagmas são reunidos não só pela coerência semântica, mas principalmente pelas simetrias fonológicas. Todas elas são oxítonas e têm aproximadamente a mesma extensão silábica. Ademais, a terminação dessas expressões

também é comum, o que provoca uma rima assonante que conflui para intensificar o sentido presente no conteúdo do texto: o grupo fonêmico /ei/ apresenta a marca do pretérito perfeito, chamando, assim, atenção para toda a atmosfera pretérita da letra da canção. Nesse sentido, Barthes pontua que a reminiscência feliz e/ou dolorosa de um objeto, de um gesto, ou de uma cena ligada ao ser amado marca a inclusão do pretérito na gramática do discurso amoroso (2003, p. 140), de modo que, na sintaxe de tal gramática, ele assume características bastante particulares, como pontua o semioticista francês:

O imperfeito⁶⁸ é o tempo da fascinação: parece vivo e no entanto não se mexe: presença imperfeita, morte imperfeita; nem esquecimento nem ressurreição; simplesmente o cansativo engano da memória. Desde o princípio as cenas tomam posição de lembrança, ávidas de representar um papel: frequentemente eu o sinto, eu o prevejo, no exato momento em que eles se formam. — Esse teatro do tempo é exatamente o oposto da procura do tempo perdido; porque me lembro pateticamente, pontualmente, e não filosoficamente, discursivamente: me lembro para ser infeliz/feliz — não para compreender (2003, p. 141).

A narrativa pretérita envolve obrigatoriamente uma lembrança potencializada, e, no caso do discurso amoroso, o sujeito apaixonado não se lembra dos momentos decorridos com objetividade e distanciamento, mas, ao contrário, o ato de narrar o faz reviver o passado, já que as lembranças foram marcadas por uma altíssima densidade de presença no momento da fixação. O sujeito de “Atrás da porta” (BUARQUE. 2007, p. 196) procede a uma *mise en scène* ao reconstruir a sucessão de ações que compuseram o acontecimento extraordinário, como muito bem explicitam Greimas e Fontanille: “a ‘imagem’ ou a ‘cena’ designam aqui o simulacro passional figurativizado, isto é, espacializado, temporalizado, actorializado e semantizado” (1993, p. 217). O *eu* do enunciado age nessa direção ao criar um simulacro que reconstrói a cena do abandono, apropria-se dos sentimentos originais e forma uma imagem passional inscrita no imaginário cultural. Todas as paixões atreladas ao momento vivido são, assim, recobradas no presente da enunciação, de modo que há uma reedição dos sentimentos pretéritos, e o discurso adquire um efeito de sentido de presentificação, que permite a existência de tal simulacro passional, pois, seja qual for a referência espacial ou temporal em que o sujeito abandonado se encontra enquanto ator, ele estará, enquanto espectador, sempre presente na cena, e a paixão é a responsável por presentificar, no seio do discurso de acolhida, esse conjunto de dados tensivos e figurativos que remonta a cena original (GREIMAS; FONTANILLE. 1993, p. 217).

⁶⁸ Que pode ser estendido para o pretérito de modo geral, como se pode observar na letra em apreço.

No plano da expressão, a repetição assonante do grupo fonêmico /ei/, morfema modo-temporal⁶⁹ que indica pretérito perfeito, contribui ainda para o efeito passional do discurso, pois a passagem do fonema mais aberto [e] para o fonema mais fechado [i] provoca o efeito fonético do estreitamento, que se homologa, no plano de conteúdo, à constrição de perspectivas do sujeito provocada pela passagem do sentimento euforizante da conjunção para a tristeza disforizante da não-conjunção, tal qual ocorre na letra da canção “Eu te amo” (BUARQUE H. C & JOBIM, A. C. 2007, p. 299), que também mobiliza o mesmo recurso fonético a fim de avivar o efeito passional do discurso.

Nos versos supracitados, além dos paralelismos já destacados, há outros recursos expressivos que aproximam os vocábulos que compõem a gradação em destaque. A repetição das oclusivas [p], [d] e [b] — “Me debrucei sobre teu corpo e duvidei — cujo som é emitido bruscamente, acompanhado de uma explosão sonora, potencializa a tensão, mesclada ao desespero, que sustenta a narrativa. Os fonemas iniciais dos vocábulos enumerados para compor a gradação que se desenha no plano de conteúdo — [a] e [d] — também se repetem, de modo a aproximar essas expressões, de maneira que fique evidente a gradação articulada a partir delas:

Juro que não acreditei
Eu te estranhei
Me **d**ebrucei sobre teu corpo e **d**uvidei
E me **a**rrastei e te **a**rranhei
E me **a**garrei nos teus cabelos
(BUARQUE. 2007, p. 196)

A reiteração do fonema [R] — E me arrastei e te arranhei/ E me agarrei nos teus cabelos — de som rascante, ajuda, por sua vez, a intensificar a violência da cena narrada: o sujeito, desesperado para reter de qualquer forma o objeto amado, trava um embate físico com o amante, arranhando-o e agarrando-o. A constrição do fonema [R], dessa forma, apresenta um efeito iconizante, visto que remete à ideia de atrito e aspereza, de modo a sugerir o efeito de rascante desenhado, também, no plano de conteúdo — “[...] e te arranhei” — que aventa uma cena de luta.

O acontecimento que intercepta a linearidade do percurso narrativo do sujeito é desencadeado pelo abandono. Quando o fim do relacionamento amoroso é anunciado com a ruptura da relação destinador-destinatário, sujeito e objeto, que antes se encontravam unidos

⁶⁹ E também número-pessoal.

em estado fusional, encaminham-se para a separação. No plano da expressão, há investimentos mobilizados a fim de reforçar essa a polarização que se estabelece também no conteúdo do texto. Chama a atenção o emprego dos pronomes de primeira e segunda pessoa do singular: apesar de se encontrarem no mesmo verso, eles não estão aproximados espacialmente, mas, ao contrário, estão dispostos em extremidades opostas:

Me debrucei sobre **teu** corpo e duvidei
E **me** arrastei e **te** arranhei
E **me** agarrei nos **teus** cabelos
(BUARQUE. 2007, p. 196)

Esses pronomes referem-se ao sujeito e seu objeto de desejo, portanto, é possível concluir que a distribuição dos versos sugere, por meio de recursos icônicos, a fragmentação do relacionamento amoroso. Observa-se, assim, que a separação entre os dois sujeitos aparece, mais uma vez, marcada na semiose.

Outro recurso mobilizado pelo enunciador durante o engendramento do texto é o polissíndeto⁷⁰. Essa figura de linguagem, no contexto da letra da canção “Atrás da porta”, evidencia a necessidade do eu poético em reiterar suas ações e, conseqüentemente, seu desalento: o corte abrupto causado pela conjunção “e”, tal qual um soluço agoniado, rompe com a continuidade dos segmentos verbais, potencializando o efeito de sentido de desespero, como é possível observar nos versos abaixo:

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei
Eu te estranhei
Me debrucei sobre teu corpo **e** duvidei
E me arrastei **e** te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
(BUARQUE. 2007, p. 196)

Após a gradação ascendente engendrada nos versos mencionados anteriormente, há também uma segunda gradação, agora descendente, que intensifica o efeito de dor provocado pelo abandono:

E me agarrei nos teus **cabelos**
Nos teus **pelos**
Teu **pijama**
Nos teus **pés**

⁷⁰ Reiteração de uma mesma conjunção no decorrer de determinado segmento verbal.

Ao **pé da cama**
(BUARQUE. 2007, p. 196)

As figuras “corpo”, “cabelos”, “pelos”, “pijama”, “pés” e “pé da cama”, dispostas gradativamente, engendram uma isotopia que figurativiza o apego pelo corpo adverso e por objetos que tiveram contato com ele. No plano da expressão, a recorrência da materialidade fônica só faz reunir mais ainda essas expressões, de modo a reiterar a isotopia configurada no plano de conteúdo:

E me agarrei nos teus **cabelos**
Nos teus **pelos**
Teu **pijama**
Nos teus **pés**
Ao **pé da cama**
(BUARQUE. 2007, p. 196)

Além do jogo paronomástico entre as expressões “cabelos” e “pelos”, há, mais uma vez, a repetição dos fonemas oclusivos [b], [p], [t] e [m], cujo som explosivo continua a avivar a tensão que permeia a letra da canção “Atrás da porta” (BUARQUE. 2007, p. 196).

A forma verbal “agarrar” reforça o apego do sujeito apaixonado por seu objeto de amor. Diante da impossibilidade de convencê-lo a continuar no relacionamento por meio de estratégias argumentativas, o sujeito tenta, em vão, reter o amante, que, por sua vez, vai se desvencilhando, enquanto o sujeito agarra-lhe os cabelos, os pelos, o pijama até restar, finalmente, apenas o pé da cama. Nos dois últimos versos citados — “Nos teus pés / Ao pé da cama”—, há um jogo estilístico entre os pés do amante e o pé da cama⁷¹: a passagem do humano para inumano, ao mesmo tempo em que reitera a impossibilidade da conjunção com o outro, reforça também o sentimento de apego, tendo em vista que a cama figurativiza as lembranças da vida a dois⁷², com as quais o sujeito pode, como alternativa última, manter-se em conjunção, embora a figura da cama vazia também suscite tristeza, por representar a ausência do objeto amado.

Partindo do preceito de que uma paixão nunca aparece sozinha, mas sempre contextualizada entre outras paixões, é possível identificar, em “Atrás da porta” (BUARQUE.

⁷¹ Segundo o dicionário Houaiss, a expressão “pé da cama” é um exemplo de metáfora já absorvida no uso comum da língua, de emprego tão corrente que não é mais tomada como tal, e que serve para suprir a falta de uma palavra específica que designe determinada coisa.

⁷² Esta não é a única letra de Chico Buarque que traz a cama como figurativização dos momentos eufóricos da relação amorosa, a exemplo dos versos “Trocando em miúdos, pode guardar (...)/ As marcas de amor nos nossos lençóis / As nossas melhores lembranças”, presentes da letra da canção “Trocando em miúdos” (BUARQUE. 2007, p.).

2007, p. 196), o encadeamento passional que culmina, ao fim da primeira estrofe, no desespero, paixão que ganha espaço no enunciado e sobrepõe-se às demais. A paixão fundadora da gramática amorosa é próprio amor. Ama-se, de acordo com Aristoteles (2000, p. 23-25), por diversas razões, que compreendem desde a identificação e a admiração até o prazer e o compartilhamento, e tal amor pode ter mais de uma natureza e figurar-se de diversas formas, como amor materno, a amizade e o amor entre homem e mulher. Esse último interessa a esta análise justamente por ser a origem do discurso lírico-amoroso, mesmo que, na letra da canção em voga, o amor que sustenta a relação também aparece imbricado a uma segunda paixão, o apego, que não apenas se sobrepõe a ele, mas é o responsável pelos desencadeamento de paixões moralizadas negativamente, como o desespero, a cólera e o ódio.

Um sujeito apegado seria aquele cuja totalidade integral estaria consagrada ao seu objeto de desejo, pois o sujeito é, de certa forma, semantizado pelo objeto, que o resignifica por ocasião dos estados juntivos (GREIMAS; FONTANILLE, DATA, p. 183). O apego do sujeito de “Atrás da porta” (BUARQUE. 2007, p. 196), no entanto, é tão intenso que acaba por resistir às contingências da junção, de modo que, mesmo diante da ameaça figurativizada pela separação, ele ainda se sente apegado e unido ao seu objeto. Insurge, então, o medo do abandono que avança rapidamente para o estado de desespero, manifestado na etapa canônica da emoção, momento em que o sujeito reage às mudanças que interceptaram seu caminho, como se pôde observar no versos analisados anteriormente. Como não há mais a presença do destinador para auxiliar o sujeito, as forças antagonistas advindas da ausência do objeto amado tendem a crescer desproporcionalmente, fazendo com que o desespero acometa o sujeito abandonado. Dessa forma, a isotopia figurativa delineada no enunciado evidencia a impossibilidade de o sujeito expressar-se verbalmente no momento da separação, motivo pelo qual ele apela para o embate corporal, como se a única solução para manter-se em conjunção com o amante fosse agarrá-lo com as próprias mãos, já que todos os argumentos foram calados pelo desespero.

Nos versos seguintes da letra da canção, as paixões alteram-se: a intensidade passional dos primeiros versos provocada pela chegada do acontecimento decai, e um tom melancólico passa a predominar no enunciado:

Sem carinho, sem coberta
No tapete atrás da porta
Reclamei baixinho
(BUARQUE. 2007, p. 196)

Nesse momento, os termos de presença se alternam, e a potencialização evolui rapidamente para a virtualização, a perda transforma-se em incompletude e a disjunção instale-se definitivamente na narrativa. Daí em diante, a entonação do enunciado transforma-se, e a lamúria substitui o desespero. O enunciatário, então, passa a compartilhar dos estados de alma do sujeito e solidariza-se com ele. No último verso da estrofe, o uso do diminutivo enfatiza queda da intensidade e reforça, ainda, o tom melancólico do texto por meio do uso reiterado do fonema [i] — “reclamei baixinho” —, cujo som constricto e timbre agudo provocam o fechamento acústico do segmento verbal em destaque e acirra a atmosfera de tristeza.

Ainda nessa estrofe, o verso “Sem carinho, sem coberta” provoca um efeito de estranhamento em virtude da quebra do paralelismo semântico que se estabelece entre as expressões “sem carinho” e “sem coberta”. Espera-se que, após a sentença “Sem carinho”, apareça outra do mesmo campo semântico, relacionado, portanto, aos afetos. Ocorre, porém, que a sentença “sem coberta” instaura um novo campo de sentido, diferente do anterior. Ambos os segmentos, no entanto, iniciam-se com a consoante “c”, de modo que a similitude expressiva, na esteira do paralelismo jakobsoniano (JAKOBSON. 1985, p. 150-151), acaba por reunir os dois vocábulos semanticamente diferentes. Esse recurso, constantemente apropriado pela poesia com a finalidade de desautomatizar a linguagem, conduz o leitor a associar as expressões “sem carinho” e “sem coberta”, que, unidas, sugerem o sentimento de desamparo, de maneira a provocar a compaixão do enunciatário. Chico Buarque já utilizou o mesmo procedimento estilístico no sintagma “Com açúcar, com afeto” (2007), expressão na qual também há uma quebra proposital do paralelismo semântico a fim de desautomatizar a linguagem comum e apurar o efeito de sentido poético.

Ainda a respeito dos versos referidos anteriormente, é bastante significativa a expressão “Atrás da porta”, que é também o título da letra em apreço, tendo em vista que a expressão remete à temática central do texto: a separação. A figura da porta representa, por excelência, um objeto que funciona como uma barreira entre o interior e o exterior e que controla as entradas e saídas. O pico de intensidade desencadeado pelo acontecimento é acompanhado de uma urgência por parte do sujeito em recuperar o tempo perdido a qualquer custo (desespero em reter o amante e reverter a situação), bem como de um aniquilamento espacial: a concentração toma conta da narrativa, imobilizando o sujeito e impossibilitando-o de reagir: “De um sujeito estupefato, podemos dizer que ele ficou siderado, sem poder sair do lugar, lugar este que funcionaria, por um átimo, como um “buraco negro” que tivesse

engolido seu ambiente” (ZILBERBERG. 2011, p. 172), a exemplo da figura da mulher lamentando-se atrás da porta.

A imagem configurada em toda a primeira estrofe remonta, dessa forma, a cena do acontecimento desde de seu despertar, momento em que o sujeito trocou, mesmo que a contragosto, o domínio da medida pela da desmedida (ZILBERBERG. 2011, p. 163), até o momento de recomposição do universo tensivo, condicionado à desaceleração e atonização, quando ele almeja reaver pouco a pouco o domínio da duração e da percepção do campo de presença na tentativa de tentar compreender o que aconteceu.

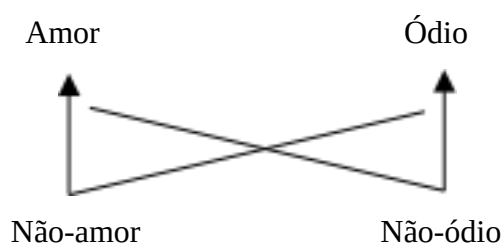
A estrofe seguinte não é mais um simulacro dos instantes situados no intervalo do acontecimento; ela marca a passagem do tempo e a mudança de postura assumida pelo sujeito após a suspensão espaço-temporal causada pelo evento extraordinário. A expressão “Dei pra [...]”, que inicia o primeiro verso da estrofe, sugere a ideia de repetição ou, em outras palavras, a propagação recorrente das mesmas atitudes pelo sujeito, que consistem em depreciar a imagem do outro e vingar-se dele, como é possível observar na gradação engendrada nos versos subsequentes:

Dei pra **maldizer o nosso lar**
Pra **sujar teu nome, te humilhar**
E **me vingar a qualquer preço**
Te adorando pelo avesso
Pra mostrar que inda sou tua
Só pra provar que inda sou tua...
(BUARQUE. 2007, p. 196)

Nesse momento, é perceptível mais uma vez a alteração dos termos de presença. Do estado de incompletude (virtualização), o sujeito passa para o estado de falta (realização), e, nesse sentido, a vingança não tem outro propósito senão o da tentativa, por parte do sujeito, de buscar uma nova conjunção a fim de sentir-se realizado novamente, como demonstram os versos: “Pra mostrar que inda sou tua / Só pra provar que inda sou tua...”. O desespero verificado na primeira estrofe é substituído por um sentimento de cólera, que vem, na verdade, entremeado à paixão principal que estrutura a configuração passional da segunda estrofe: o ódio. A cólera, segundo Aristoteles (2000, p.7), consiste no desejo, acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de um manifesto de desprezo; assim, esperanças não realizadas, acidentes e imprevistos que interceptam a linearidade de expectativa do sujeito podem suscitar manifestações coléricas, como na narrativa de “Atrás da porta” (BUARQUE. 2007, p. 196) , em que o sujeito, ao constatar o desprezo do amante, despeja sua cólera sobre o outro sob a forma de injúrias, de humilhações e, sobretudo, da vingança. Sobrepõe-se à

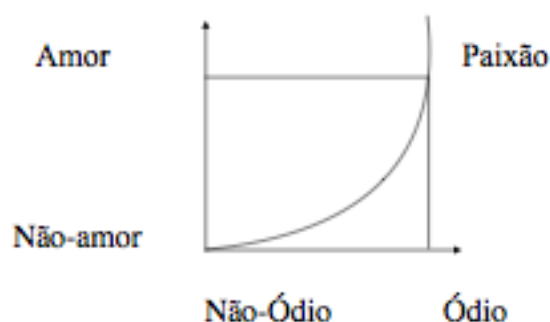
cólera, porém, o ódio, que, contrário ao amor que deu origem ao desespero na primeira estrofe, passa a dominar o segundo momento ao qual o simulacro enunciativo remete.

A paixão que domina, no entanto, esse segundo momento não é a cólera, mas o ódio, como aventa o verso “Te adorando pelo avesso”, que, pelos meandros da linguagem poética, alude à oposição elementar entre os *semas* amor e ódio, que, desdobradas no esquema do quadrado semiótico, estabelecem entre si uma relação de contrariedade:



A relação de contrariedade, também denominada oposição qualitativa, supõe um eixo semântico comum, que constrói a posição com base em uma identidade parcial que define a categoria semântica em si mesma, afinal toda diferença se forma contra o fundo de uma semelhança com base em um clasema comum. A soma dos contrários s_1 e s_2 , dessa forma, resulta no termo complexo S , hierarquicamente superior, que assegura, ao mesmo tempo, o caráter solidário e opositor dos termos contrários (BERTRAND. 2003, p. 176). No enunciado da letra, o termo complexo do qual se originam os contrários amor (s_1) e ódio (s_2) é a paixão (S), que domina todo o discurso, embora o amor sobreponha-se na primeira parte e o ódio, na segunda. Amor e ódio, portanto, não se anulam, pois fazem parte do mesmo eixo semântico, denominado paixão. Seria ingênuo, portanto, afirmar que amor e ódio excluem-se mutuamente, como no caso dos contraditórios s_1 e não- s_1 e s_2 e não- s_2 .

A relação entre os termos não- s_1 e não- s_2 é de subcontrariedade, assim, no texto em questão, os subcontrários não-amor e não-ódio, tal qual no caso da relação contrária, originam-se do termo complexo não- S , que corresponde, como se pode observar no quadrado, à indiferença, que, por sua vez, estabelece uma relação de hierarquia com o termo S , paixão. Nessa hierarquia, indiferença e paixão encontram-se em extremos opostos e variam de acordo com a correlação entre o grau de presença dos termos amor e ódio:



Tem-se como resultante desses esquema uma correlação conversas que demonstra a perspectiva homogênea do complexo instaurado entre o amor e o ódio, no qual os dois termos opostos são, apesar de tudo, solidários, podendo até mesmo estar associados numa única estratégia discursiva (FONTANILLE; ZILBERBERG. 2001, p. 79), como no caso da letra da canção “Atrás da porta” (BUARQUE. 2007, p. 196) , em que os estados de ânimo do sujeito oscilam entre amor e ódio, mas sempre dentro da mesma grandeza passional que os sobrepõe. De acordo com os verbetes do dicionário Houaiss, amor é caracterizado como atração afetiva ou física devido à certas afinidades que um ser manifesta por outro; o ódio, em contrapartida, é definido como aversão intensa motivada por sentimentos como medo, raiva ou por injúria sofrida. Verifica-se, assim, que as leis de atração e repulsão, também situadas dentro da mesma grandeza semântica, sobredeterminam a configuração dos estados de amor e ódio no discurso. Amor e ódio, dessa forma, não podem ser considerados sentimentos indiferentes, visto que a indiferença seria, justamente, o estado daquele que não se deixa conduzir por sentimentos arrebatadores como amor, ódio, raiva etc. (HOUAISS). São ambos, amor e ódio, derivados de uma paixão comum, orientada para assumir essas paixões particulares de acordo com a movimentação dos estados de coisa que interferem, inevitavelmente, nos estados de alma do sujeito.

A própria construção poética do verso “Te adorando pelo avesso” sugere a identidade comum presente em termos tão contrários, já que, se o avesso de adorar⁷³ consiste em odiar, ambos fazem parte do mesmo eixo comum, que se desdobra nessas duas categorias, suscitadas conforme as movimentações que interceptam o campo perceptivo do sujeito. Assim, o ódio que se configura na segunda estrofe ao lado da cólera, manifestado pelas injúrias e principalmente pelo desejo de vingança, tem sua origem na mesma paixão que

⁷³ Cujo sentido abrange também, em virtude do contexto, o termo amor.

origina o amor e o desespero da segunda estrofe. Esse entremeado de paixões é responsável pelo sentimento de falta do sujeito, que perpassa por toda a letra de “Atrás da porta” (BUARQUE. 2007, p. 196).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.

BERTRAND, Denis. “Entimema e textualização”. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. In: **Cadernos de semiótica aplicada**. V.7, n. 2, 2009.

BUARQUE H. C. **Tantas palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FONTANILLE, Jacques & ZIBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. Trad. De Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Benvindas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, 2001.

FONTANILLE, J. **Semiótica do discurso**. Trad. Jean Cristus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

GREIMAS, A. J & FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 6a ed. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.

JAKOBSON, R. “O dominante”. In: LIMA, L. C. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, p. 511-518.

TATIT, L. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê, 2001.

TATIT, L. “Abordagem do texto”. In: **Introdução à linguística I**: objetivos teóricos. São Paulo: Contexto, 2002.

TATIT, L.; LOPES, I. C. **Elos de melodia e letra**: análise semiótica de seis canções. São Paulo: Ateliê Editorial, 1994.

TATIT, L. **Semiótica da canção: melodia e letra**. São Paulo: Escuta, 1994.

TATIT, Luiz. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Pulo: Ateliê Editorial, 2010.

ZILBERBERG, C. **Razão e poética do sentido**. São Paulo: Edusp, 2006.

ZILBERBERG, C. “Síntese da gramática tensiva”. In: **Significação – revista brasileira de semiótica**, no25, junho de 2006. São Paulo: Centro de Estudos Semióticos/Annablume, 2006.

O MITO DE NÍOBE E SEUS REFLEXOS NAS ARTES PLÁSTICAS

Mariana Peixoto Pizano

FCLAr/UNESP, CNPq

ma.pizano@hotmail.com

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado (UNESP)

RESUMO: O projeto analisa a expressividade poética nos versos do mito de Níobe, registrado por Ovídio no sexto livro das **Metamorfoses**. Narra-se a ousadia da rainha de Tebas ao insultar a deusa Latona, pois a mortal de numerosa prole se achava mais digna de receber incenso e preces que a mãe dos gêmeos Febo-Apolo e Diana; tamanha heresia rendeu-lhe uma terrível punição, imposta pela deusa ultrajada. A análise da passagem utiliza elementos de crítica poética, que constituem o que se tem chamado “poética da expressão”, bem como elementos de semiótica francesa para estudar de que maneira a história narrada e sua expressão poética – o modo como o texto foi composto por meio do arranjo das palavras em verso, com todos os recursos permitidos pelo sistema linguístico do latim, reapropriado pelo(s) sistema(s) da poesia – unem-se a fim de construir sentidos que se valem (mas ao mesmo tempo ultrapassam) a mera gramaticalidade. É mister ressaltar que a língua latina permite arranjos mais livres em relação às possibilidades de construção frasal que as demais línguas novilatinas, um dos motivos pelos quais se torna relevante um trabalho de análise que leve em conta a expressividade do texto. Nesta comunicação serão analisados quatro quadros e uma escultura que tem como inspiração o mito citado.

PALAVRAS-CHAVE: Níobe; *Metamorfoses*; expressividade poética.

Este trabalho pretende relacionar o mito de Níobe, registrado no sexto livro das **Metamorfoses** de Ovídio (v. 146-312), com pinturas de Abraham Bloemaert (século XVI), Jacques-Louis David (século XVIII), Anicet-Charles-Gabriel Lemonnier (século XVIII), Bernardino Cesari (século XVI) e com a réplica de uma escultura romana conhecida como “Niobe e figlia minore”, observando aspectos semelhantes e divergentes ao texto ovidiano.

O mito referido narra a metamorfose sofrida por Níobe, esposa do lendário rei de Tebas, ao se considerar mais digna de receber incensos e preces que a deusa Latona, mãe dos gêmeos Febo-Apolo e Diana, visto que sua prole era sete vezes maior que a dela. Excelentes no trato com a flecha, os gêmeos vingam a ofensa suportada pela mãe e aniquilam a descendência de Níobe. A transformação imposta pela deusa à mortal audaciosa acaba por transformá-la numa fonte, que, como tal, chorará a perda dos filhos por toda a eternidade (*ibi*

fixa cacumine montis/ liquitur, et lacrimas etiam nunc marmora manant - “Ali, fixada no cimo de um monte/ desfaz-se a chorar, e ainda hoje do mármore jorram lágrimas”⁷⁴).

O relato mítico se inicia com o impacto causado pela notícia da metamorfose da tecelã Aracne em aranha por obra da deusa Palas⁷⁵, e com o indício da ousadia de Níobe: “E nem com o castigo da conterrânea se convencera ela/ a não competir com os deuses e a usar palavras humildes”⁷⁶. O texto segue com a informação de que nem sua origem nobre (filha de Tântalos, neta de Júpiter e Atlas), nem a de seu marido Anfíon (lendário rei de Tebas), nem o fato de ser rainha de Tebas lhe davam tanto orgulho quanto os seus quatorze filhos, sete homens e sete mulheres. Nesse ponto o narrador faz uma observação sobre Níobe que será muito importante no desenrolar da história: *et felicissima matrum/ dicta foret Niobe si non sibi uisa fuisset* (numa tradução literal: “e seria considerada uma mãe muito afortunada, se ela mesma não se considerasse), isto é: sua fama como mãe de tão grande prole seria naturalmente reconhecida, exceto se ela mesma se vangloriasse por isso – fato que a leva a se comparar a uma deusa.

A vaidade de Níobe se mostra excessiva quando Manto, que tem os poderes de adivinhação do pai Tirésias, convoca as tebanas a oferecerem incensos e preces a Latona e cingirem os cabelos com folhas de louro, pois a própria deusa assim ordena. Ao tomar conhecimento do culto, a mortal se dirige ao local designado, vestida com ouro para exaltar sua nobreza, e se dirige em fúria àquelas que obedeceram as ordens da deusa:

‘Que loucura’, diz, ‘preferir deuses de que se ouvir falar aos que se veem’” Por que razão nas aras se cultua Latona e a minha divindade está sem incenso? Meu pai é Tântalo, o único a quem foi permitido tocar nas mesas dos deuses; minha mãe é irmã das Pleiades; o poderosíssimo Atlas, que suporta na nuca o eixo celeste, é meu avô. O outro avô é Júpiter e ufano-me de o ter também por sogro. Os povos da Frígia são temerosos de mim. Eu sou senhora do palácio de Cadmo; e as muralhas construídas pela lira do meu marido, e o seu povo, são governadas por mim e meu esposo. Aonde quer que no palácio eu lance os olhos, contemplo riquezas imensas. Além disso, tenho uma beleza digna de uma deusa. E acrescenta-lhe também setes filhas e outros tantos filhos, e, mais tarde, os genros e noras. Perguntai agora qual o renome que o meu orgulho detém, e ousai preferir a mim Latona, prole de um Titã, de um não sei que Ceo⁷⁷, ela, a quem outrora a gigantesca terra

⁷⁴ OVÍDIO, 2007, p. 158

⁷⁵ Palas nasceu da cabeça de Júpiter e é a deusa conhecida por sua sabedoria.

⁷⁶ OVÍDIO, 2007, p. 153

⁷⁷ Céu ou Coios é o nome de um dos doze titãs, filhos de Urano e Gaia.

negou um simples e minúsculo recanto para dar à luz!⁷⁸
Nem no céu, na terra ou no mar foi a vossa deusa recebida.
Era proscria do mundo, até que um dia Delos se condeu
da vagabunda e disse: ‘Tu vagueias estrangeira pelas terras,
eu pelas ondas’. E ofereceu-lhe um local nunca fixo. 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 ela me tire, muito mais para mim deixará.
Os meus bens passaram além de qualquer receio. Imaginai
que parte desta multidão de filhos 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?
Saí, depressa, com as cerimônias inacabadas! Tirai esse louro
dos cabelos!’. Elas tiram e deixam inacabadas as cerimônias
(OVÍDIO, 2007, p. 154-5)

Depois de ouvir tal discurso, a deusa Latona lamenta junto aos filhos que Níobe se julgue superior a ela e se indigna ainda mais por esta ter preferido sua numerosa prole de mortais aos dois filhos celestiais daquela e roga que o insulto de esterilidade recaia sobre ela. “‘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 Cadmo⁷⁹”(OVÍDIO, 2007, p. 155).

Os quadros escolhidos retratam o momento seguinte a essa fala, quando os gêmeos arqueiros começam a flechar os descendentes da mortal petulante.

A obra **Apollo and Diana Punishing Niobe by Killing her Children** foi feita pelo artista neerlandês Abraham Bloemaert, em 1591, e está exposta no Statens Museum for Kunst, em Copenhagen. Nela vemos uma figura feminina centralizada, com as mãos para alto em sinal de desespero, nos permitindo interpretá-la como Níobe, assim como alguns corpos flechados ao chão. Tais corpos, podemos observar, foram atingidos pelas setas de gêmeos, representados pelas únicas duas figuras que estão numa linha superior aos demais, representando a superioridade dos deuses em relação aos humanos.

É possível identificar os dois corpos do canto inferior direito do quadro com a leitura do poema ovidiano: são Fédimo e Tântalo.

⁷⁸ Latona se envolveu com Júpiter e dessa relação nasceram os gêmeos Febo Apolo e Diana. Para que o caso extraconjugal não despertasse a ira de Juno, a mãe dos gêmeos foi proibida de dar à luz em diversos lugares para que a deusa suprema não se enfurecesse com os que permitiram tal feito; somente na ilha da Delos ela encontrou paragem para ter os filhos.

⁷⁹ Apolo e Diana são conhecidos na mitologia romana por serem exímios arqueiros.

“O desafortunado Fédimo e o herdeiro do nome do avô,
Tântalo, tinham terminado os seus habituais exercícios
e passado aos desportos juvenis da reluzente palestra.
E já lutavam, peito contra peito, fortemente abraçados,
quando a flecha disparada pela corda em tensão
a ambos trespassou unidos, assim tal como estavam.
Juntos soltaram um gemido, os corpos curvados de dor
caíram por terra juntos, juntos jazendo pela última vez
reviraram os olhos, juntos exalaram o derradeiro suspiro”.
(OVÍDIO, 2007, p. 156)

A figura masculina com a flecha no peito se parece com aquela descrita por Ovídio como Alfenor: “Alfenor vê-os. Dilacerando e batendo no peito,/ voou a erguer nos seus braços os corpos gelados/ e cai neste piedoso dever: pois o de Delos rasgou-lhe/ o peito com a flecha mortífera” (IDEM). Como já vimos, o pintor escolhe um único momento para eternizar em sua obra e Bloemaert optou pelo desfecho da morte de Alfenor. Além da seta na região do tórax que nos permite identificar essa figura masculina como Alfenor, a descrição de que ele carregou os corpos gelados dos irmãos (referência à Fédimo e Tântalo) e o fato de ser representado ao lado deles, contribui para identificá-lo na obra.

Há outras duas figuras femininas na pintura (uma delas com uma seta cravada nas costas e a outra, deitada sobre os corpos dos irmãos, sem nenhuma flecha aparente), porém elas não se assemelham a nenhuma das sete filhas de Níobe descritas no mito - uma curiosidade a respeito da morte das filhas no mito é o fato de que elas não são citadas pelos nomes, como acontece com os sete filhos, mas somente são mencionadas em referência à forma como morreram.

Em relação às cores presentes na obra, nota-se uma preferência por tons escuros, dando a sensação de melancolia, tristeza. O fundo do quadro é predominantemente preto – o céu, onde estão colocados Apolo e Diana, e que comumente é pintado em tons de azul, aqui também aparece enegrecido, e os próprios deuses estão em meio a essa escuridão, causada pela ousadia da mortal ao querer se igualar e até superar a deusa Latona, e ao sentimento de vingança que leva os gêmeos a produzir essa carnificina.

O quadro **Diana and Apollo piercing Niobe's children with their arrows** é do pintor francês Jacques-Louis David, concluído em 1772 e atualmente pode ser visto no Dallas Museum of Art, no Texas. Nele também notamos uma figura feminina em destaque, num gesto de súplica, e as figuras divinas numa linha superior – Diana à direita e Apolo à esquerda. Níobe aparece aqui protegendo a filha mais nova, conforme associamos ao texto de Ovídio

(“Já só resta a última. Cobrindo-a com todo o seu corpo,/ com a sua veste toda, ‘Deixa-me só uma, a mesma pequena!/ De tantos imploro-te a mais pequena, só uma!’, berrou ela”⁸⁰) e seu fim é revelado no verso 301: *dumque rogat, pro qua rogat, occidit* (numa tradução livre: “enquanto roga, por quem roga, morre”).

A primeira figura que podemos identificar pelo confronto com o poema latino é a de Damasícton, no canto inferior direito, pela flecha que atinge a coxa (“Não é só um golpe que atinge Damasícton de cabelos/ intonsos: o primeiro tiro foi no início da coxa, ali onde/ os tendões do joelho formam a parte mole da articulação”⁸¹). Segundo o mito, enquanto tenta retirar a flecha, ele é acertado novamente, e dessa vez, a seta perfura-lhe a garganta até a perna (*altera per iugulum pennis tenus acta sagitta est*) – na pintura não é possível identificar esse segundo ataque.

O animal presente no quadro nos remete a dois dos filhos de Níobe, Ismeno e Sípilo, pois ambos são descritos montando a cavalo. O primeiro a ser ferido é Ismeno, que recebe uma flecha no peito e “Largando as rédeas das moribundas mãos, desliza/ lentamente até o chão pela omoplata direita do cavalo”⁸² (*in latus a dextro paulatim defluit armo*). O irmão, ao perceber o que aconteceu, tenta fugir, mas a flecha atinge sua garganta e ele cai do cavalo. Por essa descrição, não seria possível afirmar qual dos dois está presente na obra do artista francês; porém, se prestarmos atenção à figura em cima do cavalo e ao trecho da queda de Ismeno, notaremos que a personagem do quadro desliza pelo lado esquerdo, o que nos leva a crer que não é Ismeno, mas Sípilo quem está ali representado, embora não se veja a flecha na garganta.

Os tons escolhidos pelo pintor francês são claros e destacam as formas: notamos com muita nitidez os contornos das vestes e a impressão de movimento que elas apresentam. Embora retrate o mesmo clima de tensão presente no quadro de Bloemaert, aqui notamos uma sensação maior de leveza e delicadeza, devido ao maior cuidado com as formas. O céu, que destacamos no quadro anterior por sua obscuridade, aqui volta a ter tons azulados que contribuem para amenizar a catástrofe representada.

Embora sejamos capazes de interpretar o uso de cores de acordo com cada obra, é sempre importante observar o período em que foram produzidas, pois tal informação é responsável por fundamentar as escolhas de cada artista, tanto no que diz respeito às cores,

⁸⁰ OVÍDIO, 2007, p. 157.

⁸¹ OVÍDIO, 2007, p. 156.

⁸² IDEM

quanto às formas. Nosso primeiro quadro foi produzido por um artista influenciado pelas tendências barrocas, as combinações entre o claro e o escuro, realismo das formas (todas as figuras estão representadas se não totalmente nuas, com pelo menos uma parte do corpo à mostra). Já na segunda obra, o pintor estava sob influência do Neoclassicismo, que propunha retomar alguns preceitos do período clássico, como o equilíbrio entre as formas e a perfeição no contorno e nas cores.

O terceiro quadro, **Niobe and her children killed by Apollo and Artemis** é do pintor francês Anicet-Charles-Gabriel Lemonnier, 1772, e atualmente pode ser visto no Musée des Beaux-Arts, em Rouen (França). Assim como o quadro de Bloemaert, aqui também notamos a predominância de tons escuros: apenas a figura da mãe, amparada pelas filhas, está em destaque, recebendo certa iluminação. É possível distinguir os gêmeos, sempre na parte superior do quadro, e os corpos dos filhos e filhas de Níobe mortos pela flecha.

Outra figura identificável nessa pintura é a da filha menor, pela qual a mãe clama aos gêmeos. É neste momento, pela primeira vez, que a mortal se reconhece inferior à vontade divina: somente depois da morte de quase toda a sua descendência é que ela aceita que não pode se igualar aos deuses, e, sendo assim, só lhe resta implorar para que eles lhe poupem uma única herdeira – o que não foi possível, pois como nos conta Ovídio, “E, enquanto implora, por quem implora morre”⁸³.

O último quadro escolhido chama-se **The Destruction of the Children of Niobe** e é do italiano Bernardino Cesari. Essa obra é uma montagem de várias passagens do texto ovidiano, pois, diferentemente do que vemos nos outros quadros, aqui não temos apenas Níobe como figura de destaque absoluto, mas sim uma série de figuras que compõem a importância da tela. Um dos personagens reconhecíveis é Ismeno, o primogênito de Níobe que é também o primeiro a ser atingido (em cima do cavalo e deslizando pelo lado direito! “Largando as rédeas das moribundas mãos, desliza/ lentamente até o chão pela omoplata direita do cavalo”⁸⁴). Sípilo também está desenhado: “O próximo, que era Sípilo, ouvindo o zunido da flecha/ pelo ar, parte à rédea solta[...] mas embora fugisse à rédea solta, o inescapável projétil/ apanha-o: e a flecha lá se espeta a vibrar na nuca”⁸⁵. Outra figura que podemos reconhecer pela leitura do mito registrado nas **Metamorfoses** é a da filha mais nova,

⁸³ OVÍDIO, 2007, p.157.

⁸⁴ IDEM

⁸⁵ OVÍDIO, 2007, p. 155

protegida pelas vestes da mãe: “Já só resta a última. Cobrindo-a com todo o seu corpo,/ com a sua veste toda, ‘Deixa-me só uma, a mesma pequena!’”⁸⁶.

Por fim, temos a réplica de uma escultura do período romano, localizada na Galeria Uffizi, em Florença. Nela, podemos observar duas figuras femininas: uma está de frente para a outra e, pela diferença de tamanho e contraste de traços existente entre as representações, podemos presumir que se trata de uma mãe e uma criança, ou seja, Níobe e a filha. Identificamos essa filha como sendo a mais nova por conhecermos o mito e sabermos qual a relação entre ambas e de que modo elas são descritas pelo autor latino: a figura materna do mito é narrada protegendo sua filha mais nova com as vestes ao perceber que, em consequência de sua petulância, todos os demais filhos foram mortos pelas setas de Febo-Apolo e Diana, que defendem a honra da mãe insultada.

Um detalhe importante que deve ser observado na imagem esculpida é a relação entre a fisionomia da personagem e a direção do seu olhar. A expressão da rainha de Tebas indica preocupação, ao mesmo tempo em que seu olhar está voltado para o alto, isto é, mirando os deuses.

Depois dessa rápida busca pelas obras que se relacionem com o mito de Níobe, constatou-se que, embora o “clímax” da narrativa seja a transformação de Níobe em fonte, em nenhuma das representações encontradas esse momento foi registrado. O que foi possível observar é que a cena favorita dos artistas é exatamente o momento de rendição da personagem central, onde ela parece, enfim, ter um pouco de humildade e se dobra perante os deuses para suplicar-lhes que poupem pelo menos uma das filhas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

OVIDE. **Les métamorphoses**. Texte établi par Georges Lafaye. Émendé, présenté et traduit par Olivier Sers. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad.: Paulo Farhmouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad.: Domingos Lucas. Lisboa: Vega, 2008.

PRADO, João Batista Toledo. **Canto e encanto, o charme da poesia latina**: contribuição para uma poética da expressividade em língua latina. 272f. Tese (Doutorado em Letras).

⁸⁶ OVÍDIO, 2007, p. 157.

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

WEBGRAFIA

BLOEMAERT, A. **Apollo and Diana Punishing Niobe by Killing her Children.** 1591. (<http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/abraham-bloemaert-apollo-and-diana-punishing-niobe-by-killing-her-children/> - acessado em 26/11/2014)

DAVID, J. L. **Diana and Apollo piercing Niobe's children with their arrows.** 1772. (<http://artdaily.com/news/23385/Dallas-Museum-of-Art-Acquires-New-Painting-In-Honor-of-Outgoing-Senior-Curator-Dorothy-Kosinski#.U6x5BvldUXY> – acessado em 26/11/2014)

LEMONNIER, A.C.G. **Niobe and her children killed by Apollo and Artemis.** (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Niobe%26Enfants_1770painting_Anicet_Charles_Gabriel_Lemonnier.jpg – acessado em 26/11/2014)

CESARI, B. **The Destruction of the Children of Niobe.** (http://www.wikigallery.org/wiki/painting_319260/Bernardino-Cesari/The-Destruction-of-the-Children-of-Niobe - acessado em 26/11/2014)

Niobe e figlia minore. (<http://www.virtualuffizi.com/gruppo-di-niobe-e-della-figlia-minore.html> - acessado em 26/11/2014)

UMA LEITURA SOBRE O ESPAÇO E O PODER ATRAVÉS DA OBRA *O EQUIVOCRATA*, DE RAUL FIKER

Matheus Marques Nunes (UNIP)
PD-FCLAr/UNESP

matheusmnunes@ig.com.br

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires (FCLAr/UNESP)

RESUMO: O objetivo deste trabalho é abordar algumas questões a respeito do espaço e da sua relação com o poder presentes na obra **O equivocrata** (uma reta de vista) do artista, filósofo e professor Raul Fiker. Através da discussão dos temas levantados poderemos resgatar: certos traços que acreditamos são fundamentais no processo de construção do poder do Estado Moderno; em segundo lugar, a criação de uma nova concepção de espaço e, além disso, as significativas mudanças sociais ocorridas pela compressão espaço/tempo na forma como o controle é exercido sobre os indivíduos na pós-modernidade. Vamos indagar ainda a questão da viagem onírica, da marginalidade do poeta e do aprisionamento, pois a obra é uma narrativa cronológica fragmentada sobre tais temas. Também as “pressões” e “impressões” fragmentadas do viajante poeta, pirata e autor/protagonista Endpeleuto O’Vascanton serão um contraponto para o nosso exercício crítico diante deste vasto mar aberto de medos e possibilidades da nossa sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Raul Fiker; espaço e poder.

O espaço

Para abordarmos a questão do espaço e do poder na prosa poética da obra **O equivocrata** de Raul Fiker, objetivo deste texto, consideraremos, inicialmente, alguns pontos a respeito da constituição de tais noções na época Moderna.

A elaboração de medidas com maior poder de precisão foi uma ferramenta amplamente desenvolvida no processo de racionalização da nossa sociedade. Mas, comumente não pensamos que antes de medir é necessário saber exatamente o que deve ser medido e que tal decisão implica uma construção de poder sobre a sociedade.

Iniciamos nossa reflexão acerca da primeira regra cultural, ou, para muitos antropólogos o ato fundador da cultura: a proibição do incesto. A interdição sexual relaciona-se com a noção de distanciamento entre o EU e o OUTRO. A imposição de diferenças, conceituais ou artificiais, sobre indivíduos que seriam indistintos. Assim, o ser humano busca inserir suas divisões no mundo natural. Uma classificação que refletia nossas próprias práticas. A imposição dos nossos valores, atributos e conceitos para o controle da Natureza e também da nossa Sociedade.

A partir desta consideração inicial acerca do espaço, percebemos que o Estado Moderno trabalhou arduamente para unificá-lo, submetendo-o a sua autoridade direta (BAUMANN, 1999). O Estado Absolutista precisou separar as novas categorias e distinções espaciais, das antigas noções vinculadas à tradição de práticas remotas e, portanto, longe de seu controle racional. O planejamento racional do espaço substituiu as dispersas práticas anteriores por uma administração centralizada, tornando-a o único ponto de referência.

A imposição universal de padrões e divisões espaciais, como aconteceu na corte absolutista, foi uma importante etapa do processo civilizador:

Essa sociedade de corte exerceu pela primeira vez, e em forma particularmente pura, uma função que depois transmitiu em graus variáveis e com numerosas modificações a estratos cada vez mais amplos da sociedade ocidental, a função de uma ‘boa sociedade’, uma classe superior sob pressão de muitos lados, dos monopólios de tributação e força física, por um lado, e pelas classes inferior e média em ascensão, por outro. A sociedade de corte foi realmente a primeira representante de uma forma específica de classe superior que emergiu com mais clareza quanto mais estreitamente, com o aumento da divisão de funções, as diferentes classes sociais se tornaram mutuamente dependentes e maior se tornou o número de pessoas e de áreas geográficas colocadas em tal interdependência. (ELIAS, 1990, p254).

Em contrapartida, as culturas tradicionais usavam medidas antropomórficas, com pontos de referência baseados nas variadas práticas locais, sem a coordenação que caracterizaria a noção de espaço criada pelo Estado Moderno. A medida antropomórfica e descoordenada era uma proteção contra a curiosidade de estranhos e contra a imposição de intrusos que poderiam dominar a comunidade.

Porém, o capitalismo, conforme debate clássico na Sociologia alemã do início do século XX, sobretudo em Ferdinand Tönnies e Max Weber, a respeito da oposição entre comunidade e sociedade, destruiu, através da compressão espaço-temporal, do estabelecimento da comunicação instantânea e da ilimitada transferência de informação, tais comunidades. Elas, que buscavam preservar seu modo de vida são destruídas fisicamente e espiritualmente, não resistiram ao corolário de mudanças que caracterizou o processo de racionalização da sociedade.

O capitalismo reage a toda diferença que não se acomoda ou que a sociedade não deseja acomodar. Os padrões das novas relações sociais estabelecidas são categóricos ao definir a normalidade. Assim, para os anormais espaços restritivos e punitivos: a prisão, forma radical e último recurso para o confinamento social, ou mais instituições, escola, manicômio, fábrica, hospital, quartel, estabelecidas para lidar com setores inassimiláveis e problemáticos de uma parcela considerável, ou desconsiderada, da população.

Os espaços, cada vez mais racionais, desempenham um duplo papel nas sociedades modernas “se definem para satisfazer não só à necessidade de vigiar, de romper as comunicações perigosas, mas também de criar um espaço útil” (FOUCAULT, 2005, p. 123). Por isso mesmo, destacamos a contundente afirmação contida na obra de Raul Fiker: “não ter estrutura suficiente para ficar louco do lado de fora do hospício” (FIKER, 19-).

O isolamento espacial do indivíduo significa o controle de seus gestos, olhares e de qualquer possibilidade de comunicação fora dos limites estipulados. Michel Foucault (2005) explicou como as instituições criaram uma arquitetura que funcionava para isolar, compartimentar e vigiar o indivíduo. O olhar sem ser observado através do isolamento que reduz e comprime a visão do outro. As qualidades, circunstâncias e experiências do outro, anteriormente acumuladas nas relações diárias, perdem-se quando as relações são perdidas ou proibidas pelas modernas instituições criadas ou reformuladas pelo Estado Moderno.

A tipificação, caracterização, normatização assume o lugar da intimidade pessoal. A categoria legal, que subjuga e desconsidera toda a disparidade, torna irrelevante a singularidade das pessoas e das suas histórias. Portanto, o ato indesejável é nomeado institucionalmente no complexo sistema legal e ganha o significado de crime. A classificação legal e a segregação espacial criam novas categorias de estranhos e subjugam a disparidade que contradiz a lógica produtiva do sistema. A respeito desta discussão, encontramos outra sentença muito significativa e também de caráter autobiográfico (referente ao período em que o autor, no início dos anos 1970, esteve preso) no **Equivocrata**:

(Há um contrato. Na prisão você entrega o seu espaço e recebe tempo em troca. Como prisioneiro, ao receber sua ração de sol, você pode observar as sentinelas nos muros, presas também, aos uniformes, aos salários, ao terror e à bestialidade da responsabilidade do dinheiro) (FIKER, S/D).

Excluído como estranho ou marginal, o poeta foi imobilizado, como o operário numa fábrica, como ele o foi, numa prisão, como somos numa instituição escolar, mas sempre marginal. Porém, ele mantém sua arguta visão a respeito da sua relação com o espaço, com o tempo e com as sentinelas aprisionadas junto a si. O autor também esclarece, no início da obra, que se trata de “pressões de viagem (aqui, não marginal, mas paralelo)” (FIKER, S/D).

Os textos que compõem **O equivocata** também destacam, como consequência desta alteração no exercício do poder, o tema do artista confrontado com a imposição dos poderosos de subjugar a disparidade com a ajuda de categorias legalmente definidas. Tudo para melhor excluir aqueles que se opõem ao seu controle. Trata-se de uma batalha pela soberania e, simultaneamente, uma luta pela legibilidade do espaço. Por isso mesmo, a discussão acerca do

olhar sobre o estranho aparece com tamanha força nas metáforas da prosa poética que descrevem, por exemplo, as transformações e a fragmentação do espaço urbano na modernidade. A fragmentação esta presente, evidentemente, tanto na forma de tal prosa poética quanto nos conteúdos e significados veiculados na obra de Fiker.

Por outro lado, muitos preferem a opção de adquirir uma dimensão espacial dentro das regras institucionais (aqui, não paralelo, mas marginal) e garantir, desse modo, sua participação no jogo como perdedor contumaz. Mesmo como um ser catalogado ou submetido pela lógica da exclusão do diferente.

Outro aspecto do controle do espaço na sociedade Moderna foi o monopólio do ofício de cartógrafo pelo Estado. O processo de burocratização foi mais um capítulo na luta pela reorganização do espaço. Como ilustração desta situação, temos o agrimensurador K e sua absurda história na obra **O castelo** (KAFKA, 1985). Ele estava preso ao labirinto de leis, regulamentos e poderosos invisíveis, sem conseguir concluir nada a respeito do seu papel diante das normas e objetivos incomensuráveis do Castelo: “O intercurso direto com as autoridades não era então particularmente difícil (...), tudo que faziam era guardar os interesses distantes e invisíveis de padrões distantes e invisíveis” (KAFKA, 1985, p.67).

Voltaremos a destacar a questão da visibilidade e invisibilidade mais adiante, antes, porém, cabe ressaltar mais um ponto a respeito do controle legislativo/racional de cada aspecto da vida no espaço citadino conforme encontramos em **O equívocrata**:

Assim, os seres que se encontram dentro dos limites da Cidade, podem ser, ao primeiro contato, para facilitar o contato, divididos em três grandes grupos, que são os habitantes, isto é, aqueles cuja característica fundamental é preencherem a Cidade com seus corpos, recebendo em troca uma impecável catalogação através de números que lhes são conferidos um tanto arbitrariamente, uma vez que o critério adotado para a numeração corresponde às datas de nascimento (FIKER, S/D).

O objetivo é a subordinação do espaço social somente a um mapa oficial desqualificando os demais mapas ou interpretações alternativas do espaço, organizar catálogo e fichas cadastrais aprovadas pelo Estado para o preciso controle dos indivíduos. O espaço deve ser, e por isso todo o esforço em organiza-lo racionalmente, inteligível ao poder Estatal.

O novo arranjo espacial também seria imune aos ensejos de base popular e tradicional que poderiam, ao tentar interpretá-lo, “saturar fragmentos do espaço com significados desconhecidos e ilegíveis para os poderes constituídos e assim tornar esses fragmentos invulneráveis ao controle de cima” (BAUMAN, 1999, p. 38). Assim, a caótica diversidade de mapas foi substituída, não por imagens universalmente compartilhadas, mas por imagens hierarquizadas.

No processo de construção do poder burocrático, a caracterização e as novas tipologias, alcançadas através do isolamento via separação espacial, tomam o lugar da singularidade dos indivíduos e das suas histórias. Como definido por Michel Foucault (2005), a História Moderna caracteriza-se pela vigilância e pela punição, nesse sentido, o poeta trava uma contínua luta que acontece num cenário controlado e transparente. Nesta reorganização do espaço já não importa quem é o observador, mas a objetividade da descrição para os objetivos do controle burocrático. O espaço deve ser perfeitamente legível para o Estado e, assim, a desnorteante diversidade de imagens urbanas fragmentadas deveria ser substituída por uma hierarquia de imagens para aprimorar o controle dos atores sociais.

Voltando ao ponto anteriormente mencionado do visível e do invisível, podemos destacar outras duas invenções importantes para a construção desta nova dimensão espacial: a transparência do cenário e a perspectiva.

Quanto ao primeiro ponto, sua importância evidencia-se por tornar-se um objetivo sistematicamente perseguido, como uma tarefa árdua e que exige a constante intervenção de especialistas. A transparência é parte do processo de burocratização da sociedade e da construção de uma hierarquia espacial do poder. Trata-se, como afirmamos antes, do modelo panóptico descrito por Michel Foucault (2005). O poder que advém do ver sem ser observado.

A transparência e a opacidade que é maneira, para aqueles que garantiram que suas ações se tornem impenetráveis aos forasteiros, de permanecer nas suas posições de domínio e privilégio. Neste sentido, destacamos a ironia de Fiker ao terminar **O equivocrata**, no conto intitulado Mundo, descrevendo a tragédia de São Simão Estilita preso no elevador entre o vigésimo e o vigésimo primeiro andar. O santo observado e julgado em cada gesto pelos terríveis olhares que julgam escondidos nas frestas da porta:

Nada anseia o santo com tanta intensidade como sair do seu cárcere, é demasiadamente penosa a limitação num espaço de menos de um metro e meio n um elevador de tão pequenas proporções como é aquele no qual se encontra encerrado Simeão. Não há ar suficiente, nem liberdade de movimentos, afora a solidão, que é terrível, e os olhares silenciosos que espreitam inexoravelmente esperando pela menor atitude menos digna do santo para então condená-lo, e para isto é suficiente uma expressão qualquer, um muxoxo, talvez, ou a introdução de um dedo numa das narinas, ou uma lágrima, com certeza. E o santo move-se com extrema prudência, nem mesmo seus pensamentos parecem estar a salvo, e diante disso seu estomago comprime-se e ele deixa-se percorrer por calafrios e dominar tensões insuportáveis (FIKER, S/D).

Nesta relação de certeza e incerteza, criada pela visibilidade e invisibilidade dos indivíduos envolvidos, a manipulação da incerteza é a essência da luta pelo poder. Ganha o máximo de influencia a instituição que torna seu comportamento uma variável desconhecida

para outros setores que farão suas opções a partir desta incerteza, por outro lado, sua conduta, a conduta de todos os controlados e vigiados, torna-se constante, previsível e regulada pelo espaço artificial criado pelo modelo panóptico.

Quanto ao segundo instrumento na construção do espaço é importante lembrar o impacto de considerar o olho do observador como único ponto de referência para a localização dos objetos e do espaço na cultura ocidental. Também essencial para compreender tal mudança promovida pela adoção da perspectiva é a sua impessoalidade, ou seja, não importa quem é o observador a única circunstância que conta é a escolha de determinado ponto privilegiado de observação. Critérios metodológicos que se estabelecem para garantir a objetividade do conhecimento científico.

Mas qual é o ponto privilegiado? O que favoreceria uma melhor percepção? Um ponto decisivo: não considerar as qualidades do observador, mas a localização quantificável do ponto. Visão impessoal e indiferente? Não, como nem todos ocupam o mesmo lugar e observam o mundo da mesma perspectiva, nem todas as visões se equivalem no mundo moderno. O ponto privilegiado será aquele dos que controlam a visibilidade e invisibilidade.

A cidade

A metrópole contemporânea, tema privilegiado por Walter Benjamin na sua análise acerca do poeta Charles Baudelaire, é um emblema da modernidade. Ela é sentimento ou ideias em uma imagem espacial em sua plenitude (MATOS, 2010, p. 137). Este ponto deverá ser considerado ao refletirmos sobre a questão do ponto de vista privilegiado. Afinal, na metrópole moderna e Fiker escreve no cenário de São Paulo das décadas de 1960 e 1970, temos a criação de um universo de imagens que devem ser rápida e constantemente interpretadas pelas massas.

Benjamin descobre a paisagem de Berlim, Paris, Moscou, de tantas cidades e capitais, simultaneamente real e onírica, como os surrealistas fizeram; percebe que o espaço relaciona-se com a constituição de um lugar que a cada momento se espacializa em lembranças, memórias, individual e coletiva, que precisam de tais lugares para seus pactos secretos.

No cotidiano das cidades, o choque torna-se rotina, banalidade e, ao mesmo tempo, peça fundamental no desespero de criar uma identidade e construir algum entendimento. Trata-se, além disso, da arte de flunar entre os anúncios publicitários, placas oficiais, placas comerciais, diversas sinalizações, arcadas passagens, prostituição, mercadorias expostas,

observar, enfim, a nova urbanística de Paris e conferir significados poéticos que captem as contingências modernas. Afinal, a formação do lugar exige a lembrança e a imaginação.

Exige-se também o reaver as experiências passadas. Por isso, a importância da narração, das recordações fixadas pelo arguto olhar do escritor. Mas, esse não é justamente uma das lutas de muitos artistas a partir do Romantismo?

Ao tratar do choque, percebemos, portanto, que o tempo e o espaço foram organizados de uma maneira inédita nas grandes cidades. A metrópole anula as fronteiras entre o interior e o exterior, na verdade, ela apaga todas as fronteiras. O transeunte/andareiro faz sua peregrinação em busca de prazeres e desejos; dissolve as tradicionais contraposições entre o sensitivo e o racional, entre o sagrado e o profano; cria novos rituais; enfrenta o vazio de significados ou a criação permanente de sentidos que não esgotam suas possibilidades e a vertigem provocada pela experiência de se deparar a cada momento com a multidão e com o anonimato.

Por isso mesmo, Walter Benjamin afirmou que aprender a orientar-se em uma cidade não exige muito, mas, perder-se em uma cidade exigiria toda uma educação (BENJAMIN, 2000, p.75).

A multidão de rostos abstratos e padronizados como as mercadorias da Revolução Industrial, multiplicados até o infinito, provocou muitas reações nos artistas e poetas:

A multidão metropolitana despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez. Em Poe, ela tem algo de bárbaro. A disciplina mal consegue sujeita-la. Posteriormente, James Ensor não cansará de nela confrontar disciplina e selvageria; gostava sobretudo de integrar corporações militares às suas bandas carnavalescas. [...]. O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-no estremecer em rápidas sequências, como descargas de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica (BENJAMIN, 1989, p. p.124-125).

Muitos poetas do século XIX sentiram e refletiram a respeito desta aguda experiência do real, da nova materialidade das coisas e da abundância em exposição em cada vitrine. Pensaram e escreveram a respeito da perda, da angústia pela falta de sentido, sobre a realidade em que a mercadoria é um fetiche: dar vida ao inanimado, imitar a vida e por fim substituí-la pela imitação, ou seja, tomar o inanimado pelo animado.

Neste sentido, Raul Fiker também sentenciou na sua obra que, “no século dedicado ao indivíduo, só são liberadas atividades significativas que envolvam mais de um milhão de pessoas” (FIKER, s/d). Até a morte vem travestida de morticínio como ficou demonstrado pelas duas grandes guerras e por inúmeros outros trágicos exemplos do século XX.

Consequentemente, a sensação de desorientação, a sociedade que se apresenta como imagem, a alienação, o puro terror que paralisa diante da falta de inteligibilidade do real, uma espécie de pesadelo diante do labirinto da profusão de sugestões que colocam em xeque os princípios lógicos que orientavam a nossa compreensão do mundo até então:

Em sua análise, Benjamin se contrapõe à visão weberiana do desencantamento do mundo: deuses ou Deus abrigaram-se, ao fim da racionalização científica do mundo, no “capitalismo como religião” contemporânea. Se as mercadorias assombram o andarilho por seu poder encantatório, se as arcadas e as galerias são espaços de imagens que desnorteiam os sentidos, se o homem não passa de um “caleidoscópio dotado de consciência”, se nas passagens as mercadorias formam “um labirinto na multiplicidade infinita de objetos” é porque nelas realidade e sonho se fundem, desestabilizando o *flâneur*, pois rompem com a familiaridade do mundo (MATOS, 2010, p.140).

No conto intitulado “Hábito”, citado anteriormente e que aparece na parte final d’**O equivocrata**, Raul Fiker escreveu sobre um sonho que teve: o encontro com um rato nos jardins da Biblioteca Municipal. Observou um enorme rato, a um canteiro de distância, espremido por um homem magro, com um terno branco, de expressão desagradável, sobranceiras polpudas, descabelado “alguém que ao sentar-se para comer é imediatamente comido pela comida” (FIKER, s/d). A cena deixou o observador em profundo pânico, principalmente porque a expressão do rato era humana – “por causa dos seus olhos”, que fizeram com que ele passasse a amar o rato, “olhos que só olham fixamente”, “passíveis de infinitas interpretações”, este penetrante olhar que ligava o interprete indissolivelmente pela “força invencível das mais atraentes promessas falsas” (FIKER, S/D).

O desejo de partilhar tal experiência onírica e de sofrimento, tal necessidade premente no poeta, fará com que o observador procure apreender aspectos da sua relação com o rato e compartilhar tais caminhos com outros andarilhos da metrópole. Isto o levou a afugentar o atormentador do rato, junto com um aliado que também desaparece. Somente ficou o rato, que ao ser espremido “espirrou para fora todos os líquidos que encontravam-se em seu corpo” (FIKER, S/D), e a sua árdua tarefa de compreendê-lo sempre de maneira parcial, talvez, por isso, a desesperada tentativa de manter o rato vivo de alguma forma.

O misto de terror e felicidade numa cidade massificada em que não há hábitos duráveis. A repetição, a desesperada tentativa de manter o rato vivo, torna-se um mecanismo de defesa contra despersonalização numa sociedade massificada e individualista.

Tarefa que fora dos limites da cidade seria considerada como uma proposição de vida. O autor, além de oferecer uma descrição do “recheio” (quem são os que preenchem tal espaço) da cidade, fala sobre a sua dinâmica (como eles devem agir em tal espaço e assim

notamos a importância das classificações) ao relatar o encontro com o rato e, mais uma vez, a questão do aprender a olhar:

Seu corpo tornara-se extremamente fino, adotando uma forma cilíndrica semelhante à do lápis, à exceção de sua cabeça, que, talvez surpreendentemente, mantivera-se intacta, assim como a expressão que doravante seria meu cativo (se é permitido falar-se aqui de cativos, uma vez que o espírito da Cidade a isto se opõe, oferecendo (impondo) outra espécie de cativo que não esta relativa a uma expressão e à ligação por ela gerada, e que, ademais, comportaria qualquer nome que não o de cativo) (FIKER, S/D).

Lembrando que na Cidade moderna não somente o olhar é direcionado pela experiência do choque, mas a livre circulação da palavra perde-se na rápida sucessão de aparições que colaboram para a falta de ação do indivíduo.

A palavra abandona o espaço público, perde-se o diálogo, embora, aberrantemente ressurgir a cada passo dado na Cidade. Como uma arbitrariedade das mercadorias, que se impõe em todas as direções através da linguagem publicitária, dominante de toda a paisagem urbana, paisagem saturada destas mensagens, sempre as mesmas, encontradas em todas as metrópoles globais.

O crescimento urbano, além disso, destrói, pela lógica que impera nas relações de investimento, os espaços públicos fundamentais para a construção das experiências. O curto prazo redimensiona também o tempo:

O capitalismo tardio é o da obsolescência das coisas e do homem, pois tudo recai na dimensão do cálculo e do interesse, torna-se business e repetição na forma do neo e retrô. Essas ruínas precoces – o moderno que se deteriora antes de envelhecer – deixam apenas vestígios, vestígios que aludem à ausência de referências da memória e de identidades. O neo, o retrô são simulacros, símiles da insignificância (...) (MATOS, 2010, p.156).

O tempo, assim, não está mais disponível para as nossas expressões, para seu decantar, que precisaria da calma de muitas gerações, daí a padronização do gosto, ou a falta dele e a substituição dos desejos e anseios pessoais pelos imperativos do poder aquisitivo. O consumo como um imperativo ético, serve para o indivíduo adotar novos elementos para sua identificação e para a avaliação dos seus desempenhos em seus papéis sociais.

Pragmaticamente tudo se torna obsoleto muito antes do tempo, antes mesmo de se tornar parte da nossa memória. O puro cálculo é hegemônico nas relações e interpretações que estabelecemos na cidade. Outro tipo de miséria, portanto, surge desta falta de experiência e memória. Como mais uma das nefastas consequências daquilo que se convencionou chamar de progresso civilizatório:

Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie (BENJAMIN, 1994, p115.).

A poesia, no entanto, nos oferece outros roteiros e novos sentidos para nos perder na cidade, para recuperar nossas experiências, mitigar nossa pobreza e também enfrentar nossos constantes medos. Raul Fiker com o **equivocrata** certamente mantém a tradição dos melhores poetas que enfrentaram tal embate.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: As consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, Volume1.

_____. “Infância em Berlim por volta de 1900”. In: **Obras escolhidas: Rua de mão única**. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000, Volume2.

_____. “Sobre alguns temas de Baudelaire”. In: **Obras escolhidas: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Trad. Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, Volume3.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: formação do Estado e civilização**. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, Vol.2.

FIKER, Raul. **O Equivocrata uma reta de vista**. São Paulo: Massao Ohno Editor, S/D.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Ed. Vozes, 2005.

KAFKA, F. **O castelo**. Trad. D.P. Skroski. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

MATOS, O. C. **Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

**A PRESENÇA DA NATUREZA EM EMILY DICKINSON E ELIZABETH
BISHOP: ANÁLISE DOS POEMAS “I STARTED EARLY
– TOOK MY DOG –” E “THE WEED”**

Natalia Helena Wiechmann
D-PG- FCLAr/UNESP
nataliahw@hotmail.com

Profa. Dra. Maria Clara Bonneti Paro (FCLAr/UNESP)

RESUMO: A natureza é comumente vista como fonte de inspiração na literatura. Com o Romantismo, institui-se a natureza como fonte de conhecimento e revelação, além de espaço para o refúgio do indivíduo. No entanto, verifica-se que grandes nomes da poesia de língua inglesa escrita por mulheres, como Emily Dickinson, Marianne More, Elizabeth Bishop e Sylvia Plath, recorrem à natureza em suas escolhas temáticas, de vocabulário, de construção de imagem e de símbolo, construindo relações nos poemas que sugerem metáforas representativas do próprio eu (*self*). Assim, a natureza pode se revelar como o ponto a partir do qual a poeta entende e orienta seu lugar no mundo físico e literário, podendo, portanto, ser um aspecto de comparação entre os trabalhos produzidos por essas poetisas. Na tentativa de compreender a forma que a natureza toma na poesia de Emily Dickinson e de Elizabeth Bishop, apresentaremos os poemas “*I started Early – Took my Dog –*” e “*The Weed*”, sugerindo hipóteses interpretativas para sua leitura. Consideramos que a poesia de Bishop se aproxima dos versos dickinsonianos no que diz respeito às estratégias de criação poética, o que nos possibilita aproximar as leituras da obra desses dois importantes nomes da poesia de língua inglesa.

PALAVRAS-CHAVE: Emily Dickinson; Elizabeth Bishop; Natureza.

Introdução

Na tentativa de compreender a forma que a natureza toma na poesia de Emily Dickinson e de Elizabeth Bishop, apresentaremos os poemas “*I started Early – Took my Dog –*” e “*The Weed*”, sugerindo hipóteses interpretativas para sua leitura.

É importante pensar no modo como a relação entre a natureza e o eu-poético se estabelece pela linguagem. Para analisarmos essa questão nos poemas, tomaremos como base o texto de Lynn Keller e Cristanne Miller (1984), “Emily Dickinson, Elizabeth Bishop, and the Rewards of Indirection”, no qual as pesquisadoras tratam da linguagem indireta utilizada pelas duas poetisas como característica da poesia e da fala femininas para carregar de múltiplos sentidos o conteúdo de suas mensagens.

Por outro lado, a poesia tem por característica tradicional o uso de uma linguagem indireta através da criação de sentidos implícitos, dos jogos de palavras, da manipulação de

imagens, etc., mas o que Keller e Miller ressaltam é que, a despeito da tradição poética ocidental, a linguagem indireta é uma característica do discurso feminino diante dos riscos de expressar suas aspirações ou poderes (1984, p.534). Dessa forma, para as pesquisadoras, tanto Emily Dickinson quanto Elizabeth Bishop se apropriam de técnicas de linguagem indireta acessíveis na tradição literária e na fala feminina e as utilizam nos poemas como estratégia central de criação poética.

Apesar desses pontos de comparação, as diferenças entre a poesia de uma e de outra são evidentes, tanto no que se refere aos temas como nos aspectos formais, o que sugere não ter havido uma influência direta, como um modelo, de Dickinson para Bishop. Ainda assim, a poesia de Bishop se aproxima dos versos dickinsonianos no que diz respeito às estratégias de criação poética: *“Yet whatever the degree of Bishop's interest in Dickinson's work, she seems to have been led by a congruence of social reality, aesthetic preference, and personal circumstances to a set of poetic strategies similar to the earlier poet's”* (KELLER; MILLER, 1984, p. 535).

Para Keller e Miller, um outro ponto de comparação entre as duas poetisas é a timidez, traço característico em Dickinson e Bishop e que, para as pesquisadoras, era resultado de uma sensibilidade que as colocava na posição de observadoras mais do que de atuantes e isso se reflete na criação de eu-líricos despersonalizados na poesia:

Each tended to respond so fully to the events of her world that she needed to protect herself from experiences too laden with emotion. [...] In their writing, Bishop and Dickinson achieve needed distance from such potentially overpowering experiences through the use of depersonalized speakers and through linguistic strategies that divert the full force of what they confront. (1984, p.537)

O eu-lírico despersonalizado, portanto, constitui-se como traço da linguagem indireta uma vez que se coloca como observador de uma paisagem ou de uma situação e não pode ser visto, localizado, ou identificado pelo leitor. Embora a voz do poema por vezes parta de uma figura infantil ou de algo inanimado, o eu-lírico dos poemas de Dickinson em geral são identificados com a figura feminina. No caso de Bishop, o fato de a poeta ter dedicado diversos poemas a mulheres demonstra seu desejo de falar especificamente com a figura feminina. Ademais, muitos de seus poemas retratam imagens femininas e/ou pertencentes ao universo feminino, além de carregarem em si uma dicção normalmente relacionada à fala da mulher.

Na poesia de Dickinson também se encontram ocorrências de uma fala feminina, em especial nos coloquialismos que Keller e Miller classificam como *“a colloquial playfulness*

reminiscent of a naughty girl's language" (1984, p.544). Além disso, é possível associar os traços de curiosidade, de exagero e de delicadeza, encontrados nos poemas, com o universo feminino, ainda que ocorram com menor frequência do que nos poemas de Bishop. De qualquer modo, o eu-lírico criado pelas duas poetisas revela-se um canal pelo qual Dickinson e Bishop se colocam indiretamente em seus poemas: "*Anything they observe may serve as a figure for self-revelation*" (KELLER; MILLER, 1984, p.546). É nesse sentido que elementos da natureza podem conter a auto-revelação de que falam Keller e Miller, como metáforas que colocam, na poesia, a perspectiva das poetisas sobre questões de identidade, de espiritualidade e de seu lugar no mundo físico e no mundo literário. Para verificarmos como esse processo se dá, nosso trabalho se voltará agora para a análise dos poemas.

Uma caminhada na praia

O poema de Emily Dickinson escolhido para esta análise é o de número J520, "*I started Early – Took my Dog –*”:

1	<i>I started Early – Took my Dog –</i>	13	<i>And made as He would eat me up –</i>
2	<i>And visited the Sea –</i>	14	<i>As wholly as a Dew</i>
3	<i>The Mermaids in the Basement</i>	15	<i>Upon a Dandelion's Sleeve –</i>
4	<i>Came out to look at me –</i>	16	<i>And then – I started – too –</i>
5	<i>And Frigates – in the Upper Floor</i>	17	<i>And He – He followed – close behind –</i>
6	<i>Extended Hempen Hands –</i>	18	<i>I felt His Silver Heel</i>
7	<i>Presuming Me to be a Mouse –</i>	19	<i>Upon my Ankle – Then my Shoes</i>
8	<i>Aground – upon the Sands –</i>	20	<i>Would overflow with Pearl –</i>
9	<i>But no Man moved Me – till the Tide</i>	21	<i>Until We met the Solid Town –</i>
10	<i>Went past my simple Shoe –</i>	22	<i>No One He seemed to know –</i>
11	<i>And past my Apron – and my Belt</i>	23	<i>And bowing – with a Mighty look –</i>
12	<i>And past my Bodice – too –</i>	24	<i>At me – The Sea withdrew –</i>

Esse poema nos apresenta um cenário natural em que o eu-lírico adentra para realizar uma atividade aparentemente rotineira e simples. Ilusoriamente, seus versos parecem tratar de um passeio inocente e de uma paisagem inofensiva, mas as relações que eles vão construindo ao longo das estrofes reiteram o modo de fazer poesia de Emily Dickinson: o poema se torna confuso e desafiador conforme avançamos na leitura, utiliza imagens que transformam os elementos da natureza em metáforas para lidar com questões do ser, emprega palavras e símbolos de múltiplos sentidos e deixa muitas coisas não ditas ou não explicadas.

Logo nos dois primeiros versos, o eu-lírico se coloca como narrador e anuncia a ação que deverá motivar o desenvolvimento do poema e da qual ele será participante: "*I started Early – Took my Dog – / And visited the Sea –*". Nos dois extremos, temos "*I*" e "*sea*", intermediados por um segundo participante, "*dog*", que parece ser abandonado pela dona

assim que esta se encontra com o mar. O animal é retomado na última estrofe com o uso do pronome “we”, o que leva o leitor a questionar sobre a função desse cachorro na experiência vivida pelo eu-lírico e sobre onde ele estava o tempo todo, como um fio solto deixado para que seu sentido seja completado com a interpretação do leitor. O que se pode inferir dos primeiros versos é que a figura do cachorro, sendo comandado pelo eu-lírico durante um passeio, sugere algum tipo de poder do eu-lírico, ainda que se trate de uma atividade de âmbito cotidiano e doméstico. Contraposto ao eu do poema e ao seu cão está o mar, uma figura carregada de simbologia por sua vastidão, força e pelo desconhecido que ele carrega em si e que, a partir do segundo verso, vai circundar e envolver o eu-lírico, o poema e o leitor.

Ao visitar o mar, o eu-lírico percebe a presença de criaturas pertencentes ao mundo mítico que saem de um porão para observá-la. Com isso, estabelece-se um jogo de olhares: o eu-lírico que avista o mar, as sereias que a observam, e novamente o eu-lírico vendo as sereias; todos esses elementos colocados numa mesma estrofe reforçam os possíveis questionamentos do leitor sobre a relação entre eles e nos dão a impressão de que o poema tenha começado *in media res*. Somam-se, ainda, as fragatas que, personificadas, estendem as mãos para o eu-lírico e a confundem com um rato.

Constituída de uma metade humana e uma metade animal, a imagem da sereia se coloca no poema como um elemento intermediário entre humano e natureza e, portanto, entre o universo do eu-lírico e o do mar. No entanto, a sereia, que na mitologia é conhecida pela sedução exercida nos marinheiros e navegantes, aqui estava limitada ao espaço de um porão e, portanto, destituída de seus poderes, como animais domesticados fora de seu ambiente natural. As fragatas, ao contrário, localizam-se em uma parte superior – “*in the Upper Floor*” – e se relacionam ao universo convencionalmente masculino de navegação, exploração e desbravamento dos limites entre terra e mar. A partir disso, o momento em que as sereias saem do porão e, portanto, elevam-se pode ser visto como um ponto de equiparação entre o mítico e o real e entre feminino e masculino, ou ainda como a ascensão de um grupo antes subordinado ao poder do outro. Essa relação entre *Mermaids* e *Frigates* não está expressa no poema, mas sugerida em sua camada subtextual, característica de linguagem indireta.

Ainda na segunda estrofe, as mãos caracterizadas como *Hempen*, isto é, relacionadas diretamente à natureza, podem ser vistas como uma ameaça, mãos que oferecem ajuda ao mesmo tempo em que buscam apalpar algo, pegar e tomar para si. Além disso, o eu-lírico é confundido com um rato, uma criatura caracterizada por sua pequenez, e essa mistura de eu-lírico/humano e rato/animal reforça a condição de subumanidade antecipada pela figura das

sereias. Nesse sentido, podemos ver nas sereias um elemento de transição entre o humano e o animal/natural, indicando a transformação pela qual também passará o eu-lírico, deixando para trás a atmosfera do doméstico, do habitual que era a caminhada na praia, e adentrando uma atmosfera menos familiar.

Referimo-nos até agora ao eu-lírico como uma figura feminina. Isso decorre da escolha vocabular apresentada na terceira estrofe: *Shoe, Apron, Belt* e *Bodice* parecem desenhar a silhueta de uma mulher através de um processo metonímico, recurso que também pode ser atribuído à linguagem indireta. Nessa estrofe, o mar vai encobrindo o corpo do eu-lírico e a imagem que se forma dá continuidade e aprofunda o potencial das imagens sexualizadas sugeridas pelo olhar das sereias e pela tentativa de toque das fragatas. Parece haver também, por parte do eu-lírico, um desejo de imergir na água do mar e fundir-se a ela, aludindo ao rito do batismo cristão, um rito de iniciação à vida cristã e de renascimento. Nesse sentido, o prazer de que usufruímos comumente no mar – olhar para sua imensidão, banhar-se nela –, quando relatado através do corpo do eu-lírico, torna-se um prazer sexual e cria uma tensão no poema por se opor à idéia de batismo religioso.

Note-se também que os itens do vestuário feminino são como símbolos culturais que definem o que é do âmbito do feminino e o que é do masculino. Ademais, a repetição de “*past my*”, “*And past my*” e “*And my*”, enfatizadas pelo uso do travessão, imprimem nos versos um ritmo de lentidão hipnótica, como se o eu-lírico observasse sua imersão no mar de forma passiva, revelando o poder sexual da natureza.

Essa força sexual atinge seu ápice na quarta estrofe, em que o eu-lírico se sente ameaçado pelo poder do mar de submergi-lo e, portanto, de dominá-lo por completo, em total fusão entre os dois. O eu-lírico, então, compara-se a uma gota de orvalho – *dew* – e, assim, torna-se ainda menor diante da força opressora do mar. Ressalta-se, assim, o contraste entre o eu-lírico, pequeno e delicado, e o mar, expansivo e ameaçador e percebe-se, com isso, que o eu-lírico, representante do que é humano, recebe características de elementos da natureza por meio do vocabulário escolhido para caracterizá-lo, enquanto o mar, representante da natureza, passa pelo processo inverso ao ser personificado em *He*.

Observa-se que na terceira e na quarta estrofes a ênfase recai sobre as ações do mar. Mas ao final da quarta estrofe, o eu-lírico parece retomar sua voz: “*And then – I started – too –*”. Ecoa aqui o primeiro verso do poema – “*I started Early – Took my Dog –*”, que marca o poder de ação do eu-lírico, enquanto o segundo parece soar como uma resposta às ameaças do mar. Nesse sentido, o segundo “*I started*” pode ser lido como um despertar, uma descoberta ou, ainda, como uma retomada de poder. Isolada pelos travessões, essa colocação ganha mais

força e sugere que o eu-lírico tenha deixado o estado de imobilidade e passividade para assumir o controle.

A penúltima estrofe funciona, então, como ponto de transição entre a representação das ameaças do mar e o refúgio em “*Solid Town*”, nos últimos versos do poema. Nessa transição, destaca-se a repetição do pronome “*He*”, como um gaguejar que nos alerta para um perigo iminente.

Outro aspecto dessa penúltima estrofe é, novamente, a referência metonímica ao corpo. Porém, o eu-lírico agora trata também do corpo de seu antagonista ao mesmo tempo em que se refere ao seu próprio corpo, reafirmando um certo grau de igualdade entre eles: “*And He – He followed – close behind – / I felt His Silver Heel / Upon my Ankle – Then my Shoes / Would overflow with Pearl –*”. Além disso, as referências ao corpo fazem parte de um mesmo campo semântico – *heel*, *ankle* e *shoes* - e sugerem que a imersão na água do mar fora superada, num caminho inverso ao da terceira estrofe. A pérola que emerge dos pés do eu-lírico sugere as bolhas na água durante o caminhar e pode ser tomada com diferentes conotações. Uma delas é considerar as bolhas na água, metaforizadas na pérola, como alusão ao ato sexual em seu ápice, isto é, à ejaculação, finalizando, assim, tanto a relação entre eu-lírico e o mar como as transformações pelas quais o eu-lírico passou durante o poema: sair de um ambiente familiar para adentrar o desconhecido, viver uma experiência potencialmente sexual, retomar o controle e poder seguir adiante.

A separação entre o eu-lírico e o mar se dá, então, na última estrofe. Observa-se que, além de pôr fim a essa relação, o poema estabelece uma divisão entre o domínio da natureza e o domínio da civilização, em que “*Solid Town*” representa a estabilidade do segundo e funciona como uma barreira sólida de separação entre o eu-lírico e o mar. A partir dessa separação, o mar não se reconhece no mundo que não é seu e se retira, mas não sem antes confirmar sua força através de seu “*Mighty look*”, um olhar que relembra os outros olhares lançados ao eu-lírico no início do poema.

Esse último olhar contrasta, por sua vez, com o cumprimento que o antecede – *bowing*. Por se tratar de um gesto que faz parte da cultura do eu-lírico, ou seja, da civilização, sua apropriação por um elemento da natureza sugere, mais uma vez, a tenuidade dos limites entre essas duas esferas, já que atribui ao mar mais uma característica humana - a polidez. Mas, apesar desse contraste entre poder da natureza e conformidade a uma regra social, parece prevalecer o primeiro, já que é o mar quem se afasta e, com isso, reitera sua participação ativa em toda a ação. O poema, então, é finalizado sem que haja qualquer

expressão dos desejos ou sentimentos do eu-lírico e o “I” que iniciou os versos como sujeito da ação agora se transformou em “me”, objeto do olhar e da ação do outro.

A erva daninha de Elizabeth Bishop

O poema de Elizabeth Bishop escolhido para análise é intitulado “The weed”. O título, de antemão, indica uma relação diferenciada com a natureza, pois a erva daninha colocada em evidência pelo poema é, em geral e culturalmente, indesejável, não cultivada e vista como algo que pode obstruir o crescimento de outras plantas. Em “The weed”, Bishop privilegia um elemento considerado intruso, estranho e que, inserido em um cenário real, teria poucas chances de sobreviver e cria, a partir disso, uma experiência para o eu-lírico que pode ser tomada como representativa de um eu que também se vê como intruso no meio em que se encontra.

	<i>The Weed</i>		
1	<i>I dreamed that dead, and meditating,</i>	35	<i>which assuredly, smooth as glass,</i>
2	<i>I lay upon a grave, or bed,</i>	36	<i>went off through the fine black grains</i>
3	<i>(at least, some cold and close-built</i>	37	<i>The weed was almost swept away;</i>
4	<i>In the cold heart, its final thought</i>	38	<i>it struggled with its leaves,</i>
5	<i>stood frozen, drawn immense and</i>	38	<i>lifting the ~~heavy~~ ^{boiling} with heavy drops.</i>
6	<i>stiff and idle as I was there;</i>	40	<i>A few drops few upon my face</i>
7	<i>and we remained unchanged together</i>	41	<i>and in my ~~eyes~~ ^{eyes}, so I could see</i>
8	<i>for a year, a minute, an hour.</i>	42	<i>(or, in that black place, thought I saw)</i>
9	<i>Suddenly there was a motion,</i>	43	<i>that each drop contained a light,</i>
10	<i>as startling, there, to every sense</i>	44	<i>a small, illuminated scene;</i>
11	<i>as an explosion. Then it dropped</i>	45	<i>the weed-deflected stream was made</i>
12	<i>to insistent, cautious creeping</i>	46	<i>itself of racing images.</i>
13	<i>in the region of the heart,</i>	47	<i>(As if a river should carry all</i>
14	<i>prodding me from desperate sleep</i>	48	<i>the scenes that it had once reflected</i>
15	<i>I raised my head. A slight young weed</i>	49	<i>shut in its waters, and not floating</i>
16	<i>had pushed up through the heart and</i>	50	<i>on momentary surfaces.)</i>
17	<i>green head was nodding on the breast.</i>	51	<i>The weed stood in the severed heart.</i>
18	<i>(All this was in the dark.)</i>	52	<i>“What are you ~~doing~~ ^{doing} there?” I asked.</i>
19	<i>It grew an inch like a blade of grass;</i>	53	<i>It lifted its head all dripping wet</i>
20	<i>next, one leaf shot out of its side</i>	54	<i>(with my own thoughts?)</i>
21	<i>a twisting, waving flag, and then</i>	55	<i>And answered then: “I grow,” it said,</i>
22	<i>two leaves moved like a semaphore.</i>	56	<i>“but to divide your heart again.”</i>
23	<i>The stem grew thick. The nervous roots</i>		
24	<i>reached to each side; the graceful head</i>		
25	<i>changed its position mysteriously,</i>		
26	<i>since there was neither sun nor moon</i>		
27	<i>to catch its young attention.</i>		
28	<i>The rooted heart began to change</i>		
29	<i>(not beat) and then it split apart</i>		
30	<i>and from it broke a flood of water.</i>		
31	<i>Two rivers glanced off from the sides,</i>		
32	<i>one to the right, one to the left,</i>		
33	<i>two rushing, half-clear streams,</i>		
34	<i>(the ribs made of them two cacades)</i>		

Publicado na coletânea **North&South** (2008), este poema é visto normalmente como surrealista por tratar de uma experiência vivida pelo eu-lírico durante um sonho, uma experiência que parece ocorrer em um estado intermediário entre vida e morte e que estabelece, para o leitor, que estamos lidando com a imaginação.

Da mesma forma como ocorre no poema de Emily Dickinson, “The Weed” se inicia com o eu-lírico se posicionando em primeira pessoa. Mas, agora, o eu que nos fala se encontra deitado, exercendo ações mentais e, portanto, em um estado de passividade. No sonho do eu-lírico, ele estaria morto, mas meditando, o que nos lembra outros poemas de Dickinson, como “*I felt a Funeral, in my brain*” e “*I did for Beauty – but was scarce*”.

No sonho, a meditação do eu-lírico sugere um estado de relaxamento e de introspecção, reafirmado pelo vocabulário que define sua localização – *grave, bed, close-built bower*. Essas três opções de localização se referem a espaços limitados, de contenção ou abrigo, o que pode ser interpretado como o espaço privado do feminino. Somam-se a isso os conflitos internos com os quais o poema vai trabalhar e a atmosfera de sonho e de imaginação que, usualmente, são relacionados ao universo do feminino e podemos, então, sugerir que se atribui a voz feminina ao eu-lírico, apesar de não haver, na camada textual do poema, outras indicações de gênero. O eu-lírico, portanto, é despersonalizado, uma vez que não se podem definir com exatidão suas características ou sua localização numa perspectiva espaço-temporal.

O estado de introspecção e de passividade do eu-lírico é reafirmado pelos adjetivos nos versos de 4 a 7: *cold, frozen, stiff, idle, e unchanged*. Esses adjetivos se referem ao seu coração e pensamento, indicando ao mesmo tempo a junção entre essas duas partes, comumente consideradas opostas (emoção *versus* razão), mas que aqui são retomadas juntas pelo pronome *We*, e também a ausência de vida literalmente ou, ainda, metaforicamente, no sentido de ausência de emoções ou paixões. Ressalta-se ao final desses versos a referência temporal com as palavras ano, minuto e hora. Colocadas nessa sequência, o poema nos dá a sensação de imprecisão temporal, como se a noção humana de sequência lógica de tempo fosse irrelevante, tal qual o é a localização espacial. Em outras palavras, as escolhas vocabulares que definem o tempo e o espaço da experiência vivida pelo eu-lírico e a forma como elas são dispostas no poema implicam que o que importa é, de fato, a experiência em si, não os limites culturalmente criados pela civilização.

Observe-se que o poema traça um caminho inverso ao do poema de Dickinson, pois no poema de Bishop, o eu-lírico inicia sua experiência de forma passiva, mas também sofrerá

uma transformação que o despertará: “*Suddenly there was a motion, / as startling, there, to every sense / as an explosion. Then it dropped / to insistent, cautious creeping / in the region of the heart, / prodding me from desperate sleep*”.

A precisão vocabular cria uma gradação nesses versos que, de forma crescente, culmina na explosão: *motion, startling, explosion*. Aqui a gradação favorece a experiência do eu-lírico, sendo utilizada, portanto, em oposição à definição temporal. Ocorre, então, um movimento gerador dessa mudança no eu-lírico e que, de forma repentina, faz surgir um indício de vida que o surpreende e contrasta com sua passividade anterior. Até esse momento, não se sabe o quê ou quem é responsável por esse despertar, apenas que isso se dá de forma insistente, porém cautelosa, uma vez que se trata de um coração já quase sem vida. Nota-se que o uso da expressão *cautious creeping* diverge da idéia de explosão, resultando em um jogo de imagens paradoxais que completam o sentido uma da outra ao mesmo tempo em que abrem as possibilidades de leitura do poema; tanto essa estratégia como o uso freqüente de adjetivos para detalhar e caracterizar elementos do poema se relacionam ao conceito trabalhado por Keller e Miller (1984) de linguagem indireta.

Ao despertar, o eu-lírico levanta a cabeça e vê a erva daninha atravessando seu coração como uma flecha. Ao levantar a cabeça, o eu-lírico realiza seu primeiro movimento físico e passa, portanto, de um estado passivo para ativo, concretizando a transformação que sofrera nos versos anteriores. Além disso, descobre-se que o responsável pela mudança fora um elemento da natureza, “*a slight young weed*”, da mesma forma como ocorrera no poema de Dickinson, em que um elemento da natureza – o mar – fora o responsável e atuante nas transformações do eu-lírico. Em ambos os poemas, é a partir do contato com esse elemento, ainda que a proporção de tamanho seja diferente, que eu-lírico e natureza se unem.

Em “*I started Early – Took my Dog –*” o mar recebe atributos que reforçam seu poder em oposição à pequenez do eu-lírico. No caso do poema de Bishop, ao contrário, os adjetivos *slight* e *young* reforçam a pequenez e fragilidade da planta diante do corpo que habita, mas essa pequenez não é suficiente para impedi-la de atuar no eu-lírico de forma potencialmente transformadora.

Outra semelhança que podemos apontar entre os dois poemas é a imagem da erva daninha se inclinando com a cabeça em direção ao eu-lírico como que acenando em cumprimento, *nodding*, e que se compara ao aceno do mar, *bowing*. Em ambos há a apropriação de um elemento cultural humano por um representante da natureza, novamente enfatizando a ligação entre esses dois mundos. Além disso, nos versos de Bishop é possível ver essa mesma ligação também na utilização de *head* para indicar a cabeça do eu-lírico e, em

seguida, a cabeça da erva daninha. Apesar de haver outras referências ao corpo do eu-lírico, em *heart* e *breast*, *head* é a única palavra compartilhada para referência ao corpo dos dois.

Ao verificar que de seu corpo nasce a erva daninha, o eu-lírico se torna o espaço para a existência de um estranho, de um intruso insistente crescendo e se nutrindo de seu coração, e seu corpo se transforma em cenário de toda a ação desempenhada pela planta, um cenário de escuridão: “(*All this was in the dark.*)”. Essa última afirmação indica que a experiência vivida pelo eu-lírico foi sentida e, portanto, sua descrição não segue a exatidão da visão. Ademais, a escuridão também pode sugerir o ambiente no qual a erva daninha brota, ou ainda a incapacidade do eu-lírico de entender essa experiência.

Desse ponto em diante, o poema faz recair o foco sobre a erva daninha, com seus movimentos e suas características. Para isso, o eu-lírico parece se colocar à distância, como um observador desse cenário, tal qual deverá fazer o leitor para apreciar o desenvolvimento da plantinha e se entregar também a essa experiência. Em outras palavras, o eu-lírico vai criando a imagem dessa planta de modo que nada é feito para impedir seu desenvolvimento ou destruí-la, como se esperaria para uma erva daninha. Ao contrário, a descrição à qual os versos de 19 a 27 se dedicam colocam o eu-lírico e o leitor imersos no poema e nas transformações pelas quais a planta vai passando. Ao final dessa descrição, o eu-lírico retoma a noção de que os limites temporais são irrelevantes em vista da experiência narrada: “*since there was neither Sun nor moon / to catch its young attention.*”

O crescimento da erva no coração do eu-lírico obviamente não deve ser tomado como uma representação que se pretende real. O que se tem no poema é uma metáfora que pode ser interpretada como o surgimento e fortalecimento de um sentimento não natural, isto é, que, de acordo com alguma convenção, não deveria existir e por isso, ao ser nutrido no coração, este sentimento deverá permanecer no escuro, velado.

Após o fortalecimento da erva e seu enraizamento no coração do eu-lírico, seu órgão vital sofre alguma alteração, mas não volta a bater, que seria sua atividade natural: “*The rooted heart began to change / (not beat) and then it split apart / and from it broke a flood of water.*” A metáfora construída com a expressão *rooted heart* verbaliza a união entre o coração e a planta e, em seguida, rompe-se em água, o que eleva o grau de complexidade dessa imagem. A inundação, por sua vez, ameaça a erva e se opõe à função de irrigação. Essa ameaça, em contrapartida, não é externa porque nasceu no coração partido e, tal quais nossos medos interiores e nossas inseguranças, oferece risco à sobrevivência do sentimento que se plantou.

Da água que brota em abundância formam-se dois rios que vão trilhar caminhos opostos na terra, “*one to the right, one to the left*”, e a união entre o humano e a natureza é reforçada na imagem das costelas que transformam os dois rios em duas cascatas. Com o emprego dessa parte do corpo, faz-se uma relação também com a passagem bíblica que narra o início da criação humana, quando Eva fora criada a partir das costelas de Adão. Nesse sentido, a água que resvala apressadamente das costelas do eu-lírico pode ser vista como a imagem feminina, mas que, como a cascata e diferentemente do convencional, não pode conter sua força ou seu potencial de ameaça. Por outro lado, a água representa também o batismo cristão e a possibilidade de vida nova, como já foi sugerido no poema anterior; nesse caso, a dualidade dessa imagem aponta para a própria ambigüidade da vida.

Após superar a ameaça da água, as folhas da erva derramam gotas no rosto e nos olhos do eu-lírico e, ao mesmo tempo em que limpam seus olhos, ambigualmente também ofuscam a visão. A escuridão agora contrasta com a luz refletida nas gotas de água, criando uma cena iluminada que resulta em revelação para o eu-lírico no ápice de sua experiência, e assemelhando-se, assim, às bolhas de pérola do poema de Dickinson. O fluxo de água se transforma de cascata em um curso de rio menos violento (*stream*) e passa, então, a ser desviado pela erva, concretizando seu poder sobre as ameaças; além disso, a água agora reflete imagens aceleradamente, imagens ora já refletidas em sua superfície: “(*As if a river should carry all / the scenes that it had once reflected / shut in its waters, and not floating / on momentary surfaces.*)”

Ainda que com o coração rompido, a erva se manteve ali: “*The weed stood in the severed heart.*” Nota-se que o emprego do verbo *stand* devolve ao poema a calma e a imobilidade dos primeiros versos e anuncia que a união entre o humano e a natureza não deverá se findar. A conclusão do poema se dá com a interação direta entre ambos, sugerindo que o eu-lírico já considera a planta como parte inerente ao seu corpo e, de certo modo, personificada: “‘*What are you doing there?*’ *I asked. / It lifted its head all dripping wet / (with my own thoughts?) / And answered then: ‘I grow,’ it said, / ‘but to divide your heart again.’*” Claramente se vê que a ação da planta de levantar a cabeça retoma o verso 15, em que o eu-lírico afirma: “*I raised my head*”. Essa semelhança comprova a personificação da erva daninha uma vez que repete a ação do ser humano.

O eu-lírico também se questiona se a planta estaria molhada com os pensamentos dele, aludindo, provavelmente às lágrimas que podem ser suscitadas pelas lembranças, por exemplo. Nesse sentido, a inundação de água originada no coração pode ser relida como o irromper do choro motivado pelos sentimentos intrusos e insistentes no íntimo de uma pessoa.

A erva, por sua vez, responde que sua existência tem sentido na função de dividir novamente o coração do eu-lírico e fecha o poema de forma enigmática para que o leitor tente atar seus fios soltos. Entre eles, podemos pensar na resposta da erva como a retomada de um ciclo de vida, no qual a planta deverá dar lugar a outra de sua espécie que, assim, passará pelo mesmo processo e surtirá os mesmos efeitos no leitor; por outro lado, considerando a erva daninha como um sentimento arraigado no coração, seria plausível pensar também nessa divisão com os conflitos interiores que colocam em questão nossas noções de certo e errado, nossa visão do convencional e do estranho e nossa própria existência. De qualquer modo, a conclusão do poema ocorre como em “I started Early – Took my Dog –”, com o elemento da natureza se impondo sobre o humano. No primeiro poema, é o mar quem se retira e assegura, assim, sua preponderância; da mesma forma, no poema de Bishop, é a natureza quem se afirma por sobre o eu-lírico, transformado em observador passivo e cenário do desenvolvimento autônomo de seus sentimentos e emoções.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pela leitura dos poemas escolhidos, vimos que a natureza é contraposta a elementos humanos de modo que esses dois mundos se misturem e se apropriem de características de um e de outro. O cenário que se forma nos poemas é, então, descrito por meio de metáforas, comparações e escolhas vocabulares precisas, como um olhar profundo das poetisas, expresso pela voz de seus eu-líricos, capaz de encontrar na paisagem sua própria existência. Contudo, os poemas não trazem em si indicações de um idealismo sobre a sociedade e o ser humano e nem colocam a natureza apenas como pano de fundo ornamental para as questões da existência humana; ao contrário, os detalhes empregados na descrição dos elementos da natureza de sua interação com o humano fazem com que eles se tornem o ponto principal dos poemas.

A impessoalidade e o comedimento dos eu-líricos de Dickinson e Bishop contribuem para que o foco recaia no cenário dos poemas. Desse modo, o sujeito lírico, nos dois casos, lida com a natureza a partir de uma perspectiva de passividade, como um observador que ora admira ora se surpreende com os efeitos dela. Como vimos no início deste trabalho, a criação de eu-lírico impessoal é uma característica compartilhada pelas duas poetisas e reflete seu modo de adentrar a poesia de forma indireta.

Observamos também a justaposição de elementos culturais e, portanto, artificiais, aos elementos da natureza. Podemos citar, como exemplos, as sereias e fragatas, as peças de

vestuário, o cumprimento do mar e a domesticação de um animal (*dog*) no poema de Dickinson; em “The Weed”, vemos exemplos dessa mesma relação nas imagens de *grave*, *bed*, *flag*, *semaphore*, *glass*, na definição do tempo em *year*, *minute* e *hour* e nos movimentos da erva daninha. Não há, no entanto, um julgamento ou predileção por uma dessas esferas, cultural ou natural. O que ocorre é que quando os elementos humanos são confrontados à natureza, estes parecem se tornar menos significantes.

Percebe-se também que, ao longo dos poemas, a identidade humana do eu-lírico vai se mesclando à identidade das criaturas naturais, enquanto estas passam a receber atributos humanos. Nesse jogo de oposições, concretiza-se a existência de uma relação inerente entre humano e natureza, bem como se misturam os limites entre interioridade e exterioridade.

Por fim, restam ainda dúvidas não respondidas pelos poemas: quais são os desejos desses eu-líricos? Qual é o sentido das transformações pelas quais eles passam? Qual é o impacto das experiências que vivem? Ao invés de respostas, é preciso se contentar com o fato de que os poemas não oferecem uma resolução para esses questionamentos ou para os conflitos de que tratam. O que ficam, portanto, são as pontas soltas intencionalmente deixadas pelas poetisas para que as diferentes interpretações de seus leitores estabeleçam seus sentidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BISHOP, Elizabeth. **Poems, prose, and letters**. Organização de Robert Giroux e Lloyd Schwartz. New York: The Library of America, 2008.

DICKINSON, Emily. **The complete poems of Emily Dickinson**. Organização de Thomas H. Johnson. Boston: Back Bay Books, 1976.

KELLER, Lynn; MILLER, Cristanne. “Emily Dickinson, Elizabeth Bishop, and the Rewards of Indirection”. **New England quarterly** 57 (December 1984) Cambridge, MA: The MIT press. p.533-p.553. Disponível em: http://english.wisc.edu/rlkeller/writing/dickinson_bishop.pdf. Último acesso em 20/jan./2014.

**O POÉTICO EM *LES RÊVERIES DU PROMENEUR SOLITAIRE*,
DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU**

Natália Pedroni Carminatti
D-PG- FCLAr/UNESP
napedroni@hotmail.com

Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite (FCLAr/UNESP)

RESUMO: Octavio Paz, em **O arco e a lira** (1956), define a poesia como uma operação hábil a modificar o mundo. E Paz não termina por aí: discorre sobre poesia e sua finalidade de criar um outro mundo. A poesia é tudo isso, é sublimação, é libertação, é salvação, é cópia do real, é condensação do inconsciente, é regresso à infância, é nostalgia do paraíso, é confissão. Essas são as palavras-chave da poética da poesia de Octavio Paz, e o mais intrigante é que elas remetem a todas as experiências de Rousseau em **Les rêveries du promeneur solitaire** (1782). Se a atividade poética é capaz de transcender o mundo real e tecer um mundo imaginativo, é dela que se utiliza Jean-Jacques Rousseau nas **Rêveries**, a fim de conceder mais veemência a seu discurso, já que a prosa não dava mais conta de expressar aquilo que ele sentia. Carregando questionamentos sobre o ser é, por meio da poesia, que o homem enxerga a efemeridade da vida. E foi assim mesmo que o filósofo iluminista procedeu.

PALAVRAS-CHAVE: Século XVIII; Jean-Jacques Rousseau; Poesia.

A literatura francesa conheceu no século XVIII a expressão de um novo caráter. Jean-Jacques, o anunciador da modernidade, desde seus primeiros escritos, revelava a contrariedade que permeava toda sua trajetória de vida. A bipolaridade do autor das **Rêveries** não se funda somente na substituição do sim pelo não, mas em todo seu discurso paradoxal. Um defensor da vontade do povo, Jean-Jacques Rousseau consagrou-se pela ousadia de suas obras, sendo nomeado pelos críticos de “pensador polêmico”. No ano de 2012, o cidadão genebrino recebeu homenagens em comemoração ao tricentenário do seu nascimento, ressaltando a importância de suas obras e a própria perpetuidade do autor de **Do contrato social** (1762).

Rousseau não é apenas o “pai da modernidade”, mas o fundador de uma forma muito particular e inédita de incorporar prosa e poesia. **Les rêveries du promeneur solitaire**, o último volume constituinte da trilogia autobiográfica do filósofo iluminista que compreende: **Les confessions**, **Les dialogues**, **ou Rousseau juge de Jean-Jacques** e **Les rêveries du promeneur solitaire**, foi publicado postumamente, em 1782, tendo em vista sua morte em

Ermenonville (1778). “[...] Je n’écris mes rêveries que pour moi”.⁸⁷ (ROUSSEAU, 1972, p. 43). As palavras de Jean-Jacques são suficientemente eloquentes no que diz respeito a seu projeto de escritura: escrever para si em detrimento da velhice, da imediação da morte e do complô universal do qual acreditara ser vítima. O escritor misantropo declara, já no título da última de suas obras, que a solidão, a sua solidão, era essencial para o encontro com seu eu interior. E com o intuito de desmascarar certas inquietudes, Rousseau serve-se da poesia e luta contra a linguagem.

“Me voici donc seul sur la terre, n’ayant plus de frère, de prochain, d’ami, de société que moi-même”.⁸⁸ (ROUSSEAU, 1972, p. 35). É difícil pensar no texto das **Rêveries** sem sentir, em suas primeiras linhas, as mudanças transcorridas na vida e na obra do filósofo de Genebra. A conjunção *donc*, que abre o texto de Rousseau, é traduzida em português por “portanto” e exprime a nova orientação que o iluminista conferiu à sua existência. Não foi à toa que iniciou seu último livro autobiográfico, acentuando sua posição de homem solitário. A negação “*ne...plus*” confirma a passagem de uma vida à outra. Rousseau não tinha a mais ninguém. Até o título de “cidadão de Genebra” não lhe interessava mais. O doloroso esforço de renunciar à sociedade em favor da própria felicidade alterou toda a sua trajetória. Além de rejeitar os homens, tratou também de expulsá-los da recepção literária de seus livros.

A fraqueza do filósofo denuncia a maleabilidade de seu espírito e, levando em consideração sua idade mais todas as terríveis provações pelas quais passara com a publicação de suas obras, pois a oligarquia portadora do poder tachava de subversivo o conteúdo das mesmas, além do fracasso dos **Diálogos**, o genebrino se entregou à própria sorte. A renúncia social tida como ponto de partida das **Rêveries** era uma escolha premeditada: “Ne pouvant plus faire aucun bien qui ne tourne à mal, ne pouvant plus agir sans nuire à autrui ou à moi-même, m’abstenir est devenu mon unique devoir, et je le remplis autant qu’il est en moi”.⁸⁹ (ROUSSEAU, 1972, p.42).

A prosa poética de Rousseau simboliza, por meio das sensações, o encontro com seu eu verdadeiro, aquele que Rousseau ansiava descobrir, ou redescobrir, se é que um dia ele já desvelou tal encontro. A despeito de o texto ter sido escrito em prosa, as **Rêveries** são a

⁸⁷ “[...] eu não escrevo meus devaneios senão para mim”. (ROUSSEAU, 1986, p.27).

⁸⁸ “Eis-me, portanto, sozinho na terra, tendo apenas a mim mesmo como irmão, próximo, amigo, companhia”. (ROUSSEAU, 1986, p.23).

⁸⁹ “Não podendo mais fazer nenhum bem que não se torne um mal, não podendo mais agir sem prejudicar os outros ou a mim mesmo, abster-me tornou-se meu único dever e o cumprimento na medida de minhas possibilidades”. (ROUSSEAU, 1986, p.27).

expressão mais poética do precursor da modernidade. A poesia permite o ingresso a um vasto campo semântico, e a polissemia, sobretudo no texto poético, possibilita diferentes significações para um mesmo vocábulo. Além disso, a poesia trata da própria condição do homem, convertendo seu mundo em imagens. Para Octavio Paz (1956) a poesia é:

[...] conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação exterior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças; nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Ideia. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. (PAZ, 1982, p.15).

Uma maneira de perceber a função da poesia é lendo as belíssimas palavras de Octavio Paz. A poesia é tudo isso, é sublimação, é libertação, é salvação, é cópia do real, é condensação do inconsciente, é regresso à infância, é nostalgia do paraíso, é confissão. Essas são as palavras-chave da poética da poesia e o mais intrigante é que elas remetem a todas as experiências de Rousseau nas **Rêveries**.

[...] ao poeta lírico não importa se um leitor também vibra, se ele discute a verdade de um estado lírico. O poeta lírico é solitário, não se interessa pelo público, ele cria para si mesmo. A poesia não nos retém como a épica, nem excita e causa tensão como a dramática. O lírico nos é incutido e para a insinuação ser eficaz o leitor precisa estar indefeso, receptivo, quando sua alma está afinada com a do autor. Portanto, a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão que é receptada apenas por aqueles que interiorizam essa solidão. (STAIGER, 1972, p. 48-49).

E é assim mesmo que o iluminado procede. A ele não lhe interessava a opinião do público e nem o que os outros iriam dizer sobre seus escritos. Os devaneios em Rousseau deixavam-se conduzir pelos sobressaltos da alma e seu discurso filosófico se torna poético à medida que o trabalho com a linguagem a remodela, tornando-a evasiva, flexível e harmoniosa. Desse modo, a poesia se faz presente em **Les rêveries du promeneur solitaire** e proporciona à obra a configuração de diferentes significados, uma vez que o discurso da prosa só nos permite identificar um dos seus possíveis significados e a poesia transcende o campo semântico do sentido.

É pertinente destacar que em Rousseau a expressão dos sentimentos, as palavras melódicas e a sonoridade são fatores essenciais à leitura dos **Devaneios**, pois, ao escrever, o escritor consegue expor seus sentimentos, impressionando vivamente o leitor:

[...] e, embora tenhamos esquecido aquelas palavras e até o seu sabor e significado tenham desaparecido, ainda guardamos viva a sensação de alguns minutos de tal maneira plenos que se transformaram em tempo transbordado, maré alta que rompeu os diques da sucessão temporal. Pois o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência. A poesia não é nada, senão tempo, ritmo perpetuamente criador. (PAZ, 1982, p. 40).

Percebe-se assim que o tom oratório e poético do filósofo nos leva a não demarcar os limites entre a prosa e a poesia. Nessa perspectiva, depreende-se que o espaço de mediação entre a literatura e a filosofia é decorado com a subjetividade do autor, com o uso da linguagem imaginativa e com os momentos de êxtase atingidos ao longo dos devaneios. Ao desconstruir as limitações entre literatura e não literatura faz também a desconstrução dos gêneros literários. Rousseau modifica a criação textual cingida à transmissão de um dizer, a prosa, em poesia, em que não há essencialmente a necessidade de dizer, mas sim de sugerir.

As intervenções poéticas durante toda a obra **Les rêveries du promeneur solitaire** ajudaram-nos a compreender o universo rousseauiano a partir de suas sensações e emoções. Os movimentos líricos da alma são refletidos nas ondulações dos devaneios e a linguagem volta-se para si mesma:

Absence de limites thématiques, entraves au discours constituées par des correctifs incessants, signes d'une 'insuffisance morale', autant d'éléments pour faire de la 'distorsion' la pierre angulaire de la poétique des *Rêveries* et l'indice d'un tourment existentiel que la rhétorique même rend transparent.⁹⁰ (COZ; JACOB, 1997, p.22).

A ausência de limitações temáticas converge ao tema axial das **Rêveries** que trata da incessante busca, por parte do filósofo, do conhecimento de si. Apesar das idas e vindas de Rousseau, das ideias paradoxais, a poesia consegue transportar o leitor ao coração do autor e fazer com que ele desfrute das sensações do próprio genebrino. Seus tormentos existenciais são desvelados pelo leitor e suas intenções retóricas explicam suas disposições interiores. Nessa linha, a poética das **Rêveries** flutua entre a plenitude e a distorção. Os devaneios o libertam da paranoica ideia do complô e representam a vontade maior do anunciador da

⁹⁰ "Ausência de limites temáticos, obstáculos ao discurso constituídos por corretivos constantes, sinais de 'insuficiência moral', tantos elementos para fazer da 'distorção' a pedra angular da poética das *Rêveries* e o indício de um tormento existencial que a própria retórica torna transparente". [Tradução nossa].

modernidade: a liberdade. O desejo do caminhante solitário é afastar-se de todos os seus perseguidores e gozar da felicidade:

Les Promenades des Rêveries ne sont pas des textes éthérés, nécessairement heureux par leur détachement idyllique de toute réalité de souffrance. Ce sont des ensembles unifiés par la thématique mais variés, dont le lyrisme élabore, souvent dans le ou les paragraphes du coeur du texte, une mélodie très neuve.⁹¹ (CROGIEZ, 1997, p.119).

A melodia nova de que fala Michèle Crogiez é a prosa poética. A imagem da pureza da alma de Rousseau simboliza o próprio estilo do texto das **Rêveries**. As repetições, os retornos sucessivos, a melodia e o ritmo desenham as agitações dessa alma. O discurso rousseauiano, nessa derradeira obra autobiográfica, difere das obras anteriores. O método não sistemático, que se fundamentava na anotação dos devaneios ao longo das caminhadas, retrata a naturalidade de seus pensamentos. Rousseau não mais se detém ao estilo simétrico, hermético, da era clássica, a leveza da espontaneidade descrevia melhor seus pensamentos:

[...] il ne substitue pas l'indolence à la pensée philosophique, mais la liberté de la rêverie au carcan de la méditation. Il ne détruit la rigueur, il y adjoint les avantages de la souplesse. La pensée prend alors son cours spontané 'naturel' et, dans le mouvement, retrouve ses objets propres.⁹² (CROGIEZ, 1997, p.70).

O conjunto unido por um eixo múltiplo, todavia fugaz, anuncia a temática desdobrada, posteriormente, pelo movimento romântico. Os temas da natureza, do prazer da solidão e do devaneio configuram o *corpus* da escola romântica. Estudar os aspectos poéticos das **Rêveries** impeliu-nos a reconhecer a grande importância do filósofo no que diz respeito ao desenvolvimento da prosa moderna francesa. Segundo Moretto (1977, p.1):

Parmi les grands thèmes de la littérature universelle qui persistent tout au long du XVIII^e siècle et qui s'épanouissent dans le Romantisme, le thème de la nature est un des plus caractéristiques. Depuis Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre, la littérature française est jalonnée par des poètes et des prosateurs qui font du monde extérieur, du non-moi, la condition nécessaire à la prise de conscience de leur propre moi.⁹³

⁹¹ "As Caminhadas das *Rêveries* não são textos etéreos necessariamente felizes pelo seu destacamento idílico de toda realidade do sofrimento. São conjuntos unificados pela temática, mas variados, em que o lirismo elabora, frequentemente no ou nos parágrafos do coração do texto, uma melodia muito nova". [Tradução nossa].

⁹² "[...] ele não substitui o pensamento filosófico pela indolência, mas o espartilho da meditação pelo devaneio. Ele não destrói o rigor, ele acrescenta as vantagens da leveza. O pensamento toma então seu curso espontâneo 'natural' e, no movimento, reencontra seus objetos próprios". [Tradução nossa].

⁹³ "Entre os temas da literatura universal que persistem ao longo de todo o século XVIII e que se abrem no Romantismo, o tema da natureza é um dos mais característicos. Desde Rousseau e Bernardin de Saint-Pierre, a literatura francesa é marcada por uns poetas e uns prosadores que fazem do mundo exterior, do não-eu a condição necessária a tomada de consciência do seu próprio eu". [Tradução nossa].

O leitor viu ao longo do texto os codinomes que escolhemos para designar Jean-Jacques Rousseau. Ora o nomeamos de “precursor da modernidade”, ora de “anunciador da modernidade”. Ambos os vocábulos “precursor” e “anunciador” sugerem o pioneirismo de Jean-Jacques Rousseau em referência às ideias relativas ao movimento criado *a posteriori* e designado Romantismo:

Sentimos, ao ler os *Devaneios* que, ao lado de um vocabulário por vezes ainda clássico, ao lado de palavras que começaram a cair em desuso, Rousseau usa grande número de neologismos que tornam sua prosa moderna: *mélancolique* (já em seu sentido romântico), *insociable*, *herborisation*, *être* (ser, pessoa), *existence*, *stimulant*, *aimant*, *remprunter*, *étendage*, *analogue*, *inculpable*, *déclinante*, *circonscrit*, *tarissante*, *romantique* (usado aqui por Rousseau pela primeira vez). São ainda neologismos: *se donne des airs* (dar-se ares de), *altérer* (termo concreto do vocabulário da Física e da Química), *bavardage*, *défeuillé*, *expansif* (somente usado em seu sentido concreto), *resserrer* (em lugar de *serrer le coeur*). De outro lado, Rousseau retoma velhas palavras caídas em desuso e as renova: *alanguissement*, *alléché* (atraído, seduzido), *arguties* (aceito pelo Dicionário da Academia somente em 1798), *carpière* (velha palavra suíça do século XIV), *dépression* (com o sentido de humilhação). (MORETTO, 1986, p.8-9, grifo da autora).

Valendo-se do trecho acima citado por Fúlvia Maria Luiza Moretto no prefácio para a tradução de **Os devaneios do caminhante solitário** (1986), verifica-se que a tradutora faz um breve recorte semântico de algumas palavras que foram, pela primeira vez, utilizadas por Rousseau e, ulteriormente, incorporadas ao Romantismo francês. Para Moretto (1986, p.9) não só o vocabulário rousseauiano é inovador. Metáforas retiradas da nomenclatura da natureza, de aparelhos científicos e da ciência, inauguram a linguagem concreta. No que tange ao vocabulário místico e ao da música, o anunciador da modernidade, renova-lhe o sentindo:

Além disso, como o século XVIII ainda não possui um vocabulário pitoresco para descrever novas realidades, o que só se dará com Bernardin de Saint-Pierre e especialmente com Chateaubriand, Rousseau lança mão do ritmo para nos sugerir o pitoresco da descrição. Longos períodos que parecem acompanhar a respiração, gosto pela acumulação de palavras, de exemplos, preferência pelo ritmo ternário para os verbos, binário para os substantivos, a grande quantidade de frases interrogativas e exclamativas, repentinamente substituídas (4º “Devaneio”) por um estilo racional, casuístico mesmo, levaram a crítica a falar dos *estilos dos Devaneios do caminhante solitário*. (MORETTO, 1986, p.9, grifo da autora).

O ritmo em Rousseau é extremamente pertinente à descrição dos devaneios. A fluidez do texto é marcada pelas alternâncias rítmicas, de acordo com o sentimento vivenciado naquele exato momento. O tempo é o tempo do devaneio, de seus pensamentos e não o tempo cronológico, dos relógios. Rousseau não só inovou, mas também criou novas formas de pensar a literatura. Construindo uma nova linguagem, constrói-se, conjuntamente, uma nova realidade. A prosa poética sinaliza o começo de mudanças: na arte e, sobretudo, na literatura. Sua grande vulnerabilidade corresponde à instabilidade do mundo na era do século

XVIII. Ser feliz, para o cidadão de Genebra era um esforço moral. Era a forma que o caminhante solitário encontrara para vingar-se dos diretores do seu destino. Não só aspectos românticos fazem das **Rêveries** uma obra monumental da literatura francesa. Os resquícios da retórica clássica presentes na terceira, particularmente, na quarta, sexta e oitava caminhadas dão ao texto rousseauiano as técnicas oratórias de que necessitava Jean-Jacques para convencer-se de que nada e nem ninguém no mundo pode interferir em sua felicidade. Vale destacar que na sexta caminhada dos **Devaneios**, Rousseau ataca seus contemporâneos com uma argumentação rebuscada, própria de um filósofo do Século das Luzes. Isso tudo significa dizer que a sua última produção, apesar de “preparar os terrenos” para o movimento romântico, ainda bebia nas fontes do Classicismo francês. Não só a mistura de gêneros (prosa e poesia), mas a mescla de discursos, ora tem-se um discurso filosófico, ora um discurso poético e romântico consagram a perpetuidade referida obra.

Imaginação, memória e os movimentos dos sentidos e do coração conjugam-se em Rousseau a fim de estimular os devaneios. É aí que se acha a novidade de seus escritos e de sua própria vida de Jean-Jacques Rousseau. O projeto de escrever uma obra que refletiria todos os seus desejos mais íntimos, suas angústias, seus temores é a compensação a todos os males sofridos no decorrer de sua existência. O desespero guiou Rousseau ao caminho da aceitação: aceitou seu destino, resignou-se, e desligou-se de seus perseguidores, tratando-os com indiferença. Foi sozinho, livre de todos os homens e de todas as paixões que ele conseguiu sentir o verdadeiro êxtase de sua existência. As **Rêveries** são microcosmos desses instantes: a alma em contato com o universo, a criatividade aguçada pela solidão, a confiança em Deus o elevam ao encontro de si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COZ, M.; JACOB, F. (org). **Rêveries sans fin**. Autour des Rêveries du promeneur solitaire. Orléans: Paradigme, 1997.

CROGIEZ, M. **Solitude et méditation**. Études sur les Rêveries de Jean-Jacques Rousseau. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1997.

MORETTO, F. M. L. Prefácio. In: ROUSSEAU, J. -J. **Os devaneios do caminhante solitário**. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Ed. UnB, 1986. p.7-17.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ROUSSEAU, J.J. **Les rêveries du promeneur solitaire**. Paris: Gallimard, 1972.

ROUSSEAU, J.J. **Os devaneios do caminhante solitário**. Trad. de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1986.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO POÉTICA DE CLARICE LISPECTOR EM *CARTAS PERTO DO CORAÇÃO*

Priscila Berti Domingos
M-PG-FCLAr/UNESP, CAPES
pris_berti@hotmail.com

Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente (UNESP - FCLAr)

RESUMO: Esta comunicação tratará das cartas trocadas entre Clarice Lispector e Fernando Sabino entre os anos de 1946 a 1969, compiladas em ***Cartas perto do coração*** (2001). Nas cartas que estudaremos neste trabalho, endereçadas ao amigo Sabino, Clarice aludia, sobretudo, ao seu processo de criação literária e a outras questões concernentes à literatura. As cartas tornaram-se, portanto, um espaço de trocas de experiências, de discussão de estratégia de divulgação do trabalho literário, de elaboração do pensamento ainda em formação e de fazer poético. A estreita ligação da autora com questões de identidade, liberdade, reconhecimento de si e do outro, nítidas em sua obra, são também observadas nas cartas que a autora escreve, e aqui aparece, sobretudo, a preocupação com: para que fazer literatura; escrever por que e para quem; a procura pela forma mais precisa de expressar o inexprimível. A escolha de ***Cartas perto do coração*** como ferramenta de estudo da obra e da autora em si, dá-se porque entende-se que esta correspondência é lugar de ensaio, pensamento e de literatura da autora e, sobretudo, porque acredita-se que esse conjunto de cartas possa ser entendido como um tratado apaixonado sobre a escritura, o fazer poético e sobre o ofício do escritor.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; cartas; escritura.

Quando partem de escritores, as cartas, muitas vezes, revelam muito mais que detalhes biográficos de quem as escreve. Em alguns casos, elas vêm carregadas de aspectos literários que podem ser úteis para a compreensão da criação do autor. Isso ocorre justamente porque quando se trata de escritores, esses remetentes já carregam consigo um discurso literário intrínseco, do qual não conseguem se desvencilhar. Por isso, a carta não interessa apenas como um testemunho biográfico ou documento histórico, mas também como uma forma de expressão autônoma e múltipla capaz de acolher o fazer literário, a reflexão sobre a literatura e o processo de criação. Dessa forma, elas podem, por vezes, ser entendidas como objetos meta-literários, pois têm valor enquanto forma composicional – trabalhadas artisticamente pelo autor – e, ao mesmo tempo, enquanto reflexão sobre o próprio processo de criação.

Clarice Lispector (1920-1977), além de autora renomada de contos, romances, crônicas, entrevistas, foi uma grande escritora de cartas. Enquanto esposa do diplomata Maury

Gurgel Valente, residiu em diferentes países em função dos compromissos do marido. Foi nesta época que a autora mais se dedicou a escrever cartas.

Além da correspondência com as irmãs Tania Kaufmann e Elisa Lispector, ela dedicou-se também à troca de cartas com amigos, artistas, intelectuais e escritores da época, dentre os quais se destacava Fernando Sabino, com quem a autora trocou cartas durante toda a vida. Daí entender-se que o estudo da obra da autora não estará completo sem a análise e estudo do gênero literário que ela cultivou como poucos no Brasil: o epistolar. Nessa linha, Clarice Lispector equipara-se a epistológrafos renomados do país, como o foram Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Monteiro Lobato, Graça Aranha, Carlos Drummond de Andrade, Câmara Cascudo e tantos outros. O que para muitos escritores foi mero episódio sem maior penetração na sua obra e personalidade, o ato de escrever cartas foi permanente na vida de Clarice e tal processo de escrita teve forte influência no seu processo de criação literária.

Toda a riqueza de suas epístolas só foi revelada ao público nesta última década, com a publicação de edições exclusivas de suas cartas, num total de três livros publicados: **Correspondências** (2002), **Minhas queridas** (2007) e **Cartas perto do coração** (2001) publicado por Fernando Sabino contendo a correspondência trocada entre a autora e ele e que remontam um período que vai de 21 de abril de 1946 a 29 de janeiro de 1969.

Em *Cartas perto do coração*, obra que estudaremos nesta comunicação, o autor revelou as cartas que recebia cotidianamente de Clarice e toda a cumplicidade e envolvimento literário que havia entre eles. Nas cartas endereçadas ao amigo Sabino, Clarice Lispector aludia, sobretudo, ao seu ofício de escritora e a outras questões concernentes à literatura. Também é possível vislumbrar nas epístolas as fragilidades e o doloroso processo que envolve a criação artística, especificamente a literária, eliminando, assim, a ideia romântica da concepção como mera inspiração. Clarice e Fernando demonstram que vivem para a literatura: vida e obra se espelham e se complementam. É possível observar que para os dois escritores, as cartas que trocam entre si tornam-se um espaço importante de trocas de experiências, de discussão de estratégia de divulgação do trabalho literário, de elaboração do pensamento ainda em formação e de fazer literário.

Nesta comunicação, será discutida a criação literária em Clarice Lispector através das cartas trocadas com Fernando Sabino, buscando encontrar nessas missivas questões como o ofício de escritora, o processo de criação, para que e para quem escrever, a função da literatura e o processo de lapidação de uma obra, contrariando, assim, a ideia de que a inspiração guia a criação dos grandes escritores de nossa literatura.

Fernando Sabino inicia **Cartas Perto do Coração** contando ao leitor como conheceu a autora e o impacto que ela causou nele desde o início. Apresentados pelo amigo em comum Rubem Alves, os dois autores começaram imediatamente a ter convívio diário e logo após, através de cartas, quando Clarice foi levada a morar fora do país, em virtude do trabalho do esposo. Ao falar de sua cumplicidade e do papel das cartas na carreira profissional dos dois, Sabino aponta:

Trocávamos ideias sobre tudo. Submetíamos nossos trabalhos um ao outro. Juntos reformulávamos nossos valores e descobríamos o mundo, ébrios de mocidade. Era mais do que a paixão pela literatura, ou de um pelo outro, não formulada, que unia dois jovens ‘perto do coração selvagem da vida’: o que transparece em nossas cartas é uma espécie de pacto secreto entre nós dois, solidários ante o enigma que o futuro reservava para o nosso destino de escritores (SABINO; LISPECTOR, 2002. Prefácio de Fernando Sabino, p. 8)

No início de sua correspondência com Sabino, Clarice Lispector havia publicado sua primeira obra, **Perto do coração selvagem** (1943) e estava em processo de finalização do seu segundo romance, **O lustre** (1946), e alguns contos avulsos e trabalhara como repórter do jornal **A noite**. Sua carreira, neste período, recebia as primeiras avaliações positivas por parte da crítica. Mas, por outro lado, também sofria fortes ataques de certos críticos que não concordavam com seu estilo peculiar de escrita. Estilo que Sabino define a ela como “procura da palavra essencial traduzida em uma compulsão de sentir cada palavra que escreve” (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 30).

Longe dos movimentos artísticos do Brasil, a distância do público leitor deixava a escritora insegura quanto à recepção de suas obras, como se pode verificar na sua reação a uma crítica negativa publicada por Álvaro Lins em 1944 e registrada numa carta a Sabino.

Tudo o que ele diz é verdade. Não se pode fazer arte só porque se tem um temperamento infeliz e doidinho. Um desânimo profundo. Pensei que só não deixava de escrever porque trabalhar é a minha verdadeira moralidade (SABINO; LISPECTOR, 2002. Carta enviada de Berna em 19 junho 1946, p. 21).

Preocupada com a opinião que a crítica poderia exercer em seus leitores e também nas futuras publicações de seus livros, a autora mostra-se abatida e convicta de que o crítico estaria certo sobre sua incapacidade de criação literária. Como consequência, Clarice começa a sentir-se incapacitada de escrever ao mesmo tempo em que sente que fazê-lo é a sua única forma de manter-se viva. Nasce aqui uma luta interna incessante que a acompanhará por toda sua carreira de escritora.

“Passo o tempo todo pensando - não raciocinando, não meditando - mas pensando, pensando sem parar. Não trabalho mais, Fernando. Passo os dias procurando

enganar minha angústia e procurando não fazer horror a mim mesma” (SABINO; LISPECTOR, 2002. Carta de Clarice enviada de Berna em 27 de julho de 1946, p. 34).

Percebe-se aqui que a vida da escritora parece perder seu sentido quando ela vê-se impossibilitada ou impedida de escrever, pois, para ela, o ato de escrever é a única forma de sentir-se viva e entender-se. Clarice parece purgar-se a si mesma: “Eu escrevo e assim me livro de mim e posso descansar” (LISPECTOR, 1992, p.111). É através da arte que ela se afirma, se identifica, se cria e vive seu processo de experimentação da vida, como lembra Mário Faustino em sua obra **Poesia-experiência**.

Através de sua arte o poeta se concentra, se afirma, se liberta – da mesma maneira que os demais homens, cada um em seu ofício, ou em sua devoção [...] a vida de um poeta perde completamente seu sentido quando, porventura, se vê ele definitivamente impedido de fazer poesia (FAUSTINO, 1976, P. 31).

Escrever para a autora era uma tentativa de exorcizar o choque constante que a vida lhe causava, “era um modo vital de dar forma, de significar, de expressar o que latejava nela com tanta violência” (ROSENBAUM, 2002, p.122).

A Clarice escritora de cartas revelava-se uma figura oposta à da mulher pública, elegante, enigmática, forte e determinada, imagem sob a qual se tornou conhecida. A fragilidade, a insegurança e o desânimo são sentimentos presentes nas cartas da artista que buscava desabafar e encontrar em seu destinatário, além de palavras de apoio, intermediação nos processos criativos e editoriais.

Em **A descoberta do mundo**, obra lançada décadas depois da publicação de seus dois primeiros romances, Clarice fala da própria necessidade que tinha de se comunicar com o público: “lado a lado com o desejo de defender minha própria intimidade, há o desejo intenso de me confessar em público e não a um padre” (1984, p.75). Por mais preocupada que pudesse estar com o íntimo, Clarice também estava preocupada com seu leitor, o que nos confirma que o escritor isolado é um mito do passado, nunca existiu. Quem escreve, deseja comunicar-se. Deseja ser lido. Em seu romance **Água viva**, a autora sugere o nascimento da palavra, o nascimento do sujeito, o nascimento do leitor, e, no limite, a gestação do próprio autor: “Você que me lê que me ajude a nascer” (LISPECTOR, 1980, p. 12).

Por não poder atuar junto aos editores para promover a publicação de suas obras, Clarice dependia também da crítica para acelerar as publicações. Além do auxílio intelectual, o apoio editorial de Sabino foi fundamental para que Clarice publicasse algumas de suas obras, dentre elas **A imitação da rosa**, **A maçã no escuro** e **Uma aprendizagem ou livro dos prazeres**.

Na última carta que se encontra no livro de correspondência, escrita em 29 de janeiro de 1969, Sabino apresenta sua leitura de **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. O escritor, que havia fundado sua segunda editora opina, como amigo e editor:

“Estou atordado. Eu não mereço mais ser seu leitor. Você foi longe demais para mim. [...] O seu livro me fez perder as dimensões, para entendê-lo preciso de tempo, até recuperar a perspectiva. A minha medida é mais rudimentar [...] Esta carta não lhe dá a medida de como eu quero bem e admiro o seu livro, como tudo que vem de você...” (SABINO, 2002, p.205)

Para Clarice Lispector, a literatura também era uma forma de experimentação e de conhecimento do mundo e portanto, uma maneira de autoconhecimento e de organização do próprio ser. Enquanto, como lembra Faustino, o escritor “purga e melhora o leitor, fazendo-o mudar de vida, purga também e também melhora a si mesmo, mudando continuamente de vida, até, se possível, fixar-se em formas definitivas de realização” (FAUSTINO, 1976, p.31).

Segundo Faustino, ao próprio autor se poderia aplicar a fórmula do *ut doceat, ut moveat, ut delectat*, pois, segundo ele, se a poesia é para o poeta seu instrumento específico de experiência, ela também ensina, deleita e comove seu próprio criador. “A alegria e a dor de criar se fundem sempre e constituem apanágio do poeta tanto quanto de qualquer outro artista” (p.32). Em carta enviada de Berna em 13 de outubro de 1946, Clarice demonstra estar em estado de graça (deleite) com seu ofício de escritora, muito embora seu livro estivesse parado há meses.

Meu livro há meses está parado por falta de movimento íntimo e ‘êximo’. Espero em Deus acordar deste mau sonho que está se prolongando mais do que posso às vezes suportar. Mas às vezes nem é difícil suportar. Às vezes estou num estado de graça tão suave que não quero quebrá-la para exprimi-la, nem poderia. Esse estado de graça é apenas uma alegria que não devo a ninguém, nem a mim mesma, uma coisa que sucede como se me tivessem mostrado a outra face. (SABINO; LIPECTOR, p. 63)

O *ut doceat* sofrido pela autora em seu ofício de escritora é conquistado através da dor que ela sente em relação ao mundo, a si mesma e ao próprio processo de escrita. Em uma de suas cartas em resposta às sugestões de Sabino em relação ao manuscrito que enviara a ele, a autora deixa nítido o quão doloroso é para ela o processo de criação de uma obra e a grande necessidade que tem de desfazer-se do contato com a obra ao-finalizá-la.

Para modificar a estrutura do livro eu teria que me pôr no clima dele de novo – o que me apavora, pelo menos neste instante. Foi um livro fascinante de escrever, aprendi muito com ele, me espantei com as surpresas que ele me deu – mas foi também um grande sofrimento. Como voltar a ter contato íntimo com ele, sem provocar de novo em mim um estado de exaltação, que por Deus, não quero? (SABINO; LISPECTOR. Carta enviada de Washington, em 21 de setembro de 1956, p. 131).

As cartas trocadas entre a autora e Fernando Sabino revelam também a concepção do processo de escrita de Clarice Lispector. Inspiração, para ela, era o trabalho do inconsciente e de sua própria ruminação interior. Dizia que só conseguia a simplicidade à custa de muito trabalho. Ao contrário do que muitos diziam na época, a autora não escrevia em transe. Tomava notas em papéis durante o dia, e, às vezes, acordando durante a noite, e assim criou seu fundo de gaveta, onde guardava todas as suas anotações, e depois ia juntando todas elas, lapidando as ideias, criando histórias. Na época em que seus filhos eram pequenos e viajava como esposa de diplomata, “ela tinha uma vida de dona de casa: trabalhava com sua máquina de escrever no colo, sempre interrompida pelos seus filhos, atendendo ao telefone, chamando a empregada e recebendo os amigos” (BORELLI, 1982, p.14). Era-lhe impossível trabalhar em qualquer tipo de transe.

Jamais caí em transe em minha vida. Não psicografo nem baixa em mim nenhum pai-de-santo. Sou como qualquer outro escritor. Em mim, como em alguns que não são apenas racionalistas, o processo de gestação se faz sem demasiada interferência do raciocínio lógico e quando de repente emerge à tona da consciência vem em forma do que se chama inspiração (Suplemento Literário de Minas Gerais, 11 de outubro de 1975).

Esse modo muitas vezes caótico de criação artística era frequentemente acompanhado de uma angústia intensa, ao lado de sofridos períodos de total inatividade. Serão esses vazios, nos quais a torrente criativa parece secar por completo, que a autora buscará registrar como parte inerente do texto, seja nas pausas, seja nos silêncios, seja mesmo no branco da escritura. As lacunas do discurso acabam também sendo expressivas, pois constituem respiros da palavra em que pulsa a inquietação silenciada. É o que vemos já em seu primeiro romance, **Perto do coração selvagem**, sob a percepção da protagonista Joana, ainda criança: “Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo começou a funcionar [...] as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver” (LISPECTOR, 1977, p. 7).

Para Clarice Lispector, a grande e principal questão sempre foi a do narrar. Como exprimir o inexprimível sem sucumbir ao silêncio, ao vazio, à terrível atração do nada em que o escritor submerge à procura da palavra? O dificultoso ato de narrar em um mundo que perdeu as coordenadas conhecidas é o caminho por onde a autora se embrenhava. “A realidade é matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é de buscar e não achar que nasce o que não conhecia, e que instantaneamente reconheço” (LISPECTOR, 1964, p.67). Sobre a questão do narrar o inenarrável, Calvino (2003) nos diz

que o grande impasse do autor é que em primeiro lugar as línguas naturais sempre dizem algo a mais em relação às linguagens formalizadas e em segundo lugar, a linguagem se revela lacunosa e diz sempre algo menos com respeito à totalidade do experimentável (p.88). Nasce aí o problema do autor em busca da exatidão: ele jamais alcançará a satisfação absoluta.

Calvino define a exatidão como uma das seis qualidades da escritura. Para o autor, a exatidão consiste em (i) ter um projeto de obra bem definido e calculado; (ii) conseguir evocar nitidamente imagens visuais, incisivas e memoráveis; (iii) cultivar uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação (páginas 71 e 72). Para o autor, a prática da escrita, do uso da palavra e do silêncio são fundamentais para todo bom escritor. O que se pode notar em toda a correspondência de **Cartas perto do coração**, é a busca incessante de Clarice Lispector pela exatidão, e o constante “esforço das palavras para dar conta, com a maior precisão possível, do aspecto sensível das coisas” (CALVINO, 2003, p. 88).

Em setembro de 1956, Clarice envia a Fernando Sabino seu novo livro, intitulado **A veia no pulso**, para que o amigo faça observações, críticas, e somente depois ele possa ser enviado para publicação. Fernando indica a Clarice várias alterações, como a mudança do título do livro, que para Sabino soa cacofônico, por causa de ‘aveia’, a exclusão total do prefácio de três páginas que a autora havia feito, e várias outras alterações, que foram escritas por Sabino em uma carta de 28 páginas e enviadas à autora no mesmo mês. Diante da quantidade de mudanças e a necessidade de reler todo seu trabalho, a autora escreve ao amigo:

Fernando, me deu uma crise de desânimo em relação ao livro, que se tornou geral (...) sabendo com a graça de Deus que ou o desânimo passaria ou eu passaria por cima dele. Passei por cima dele. E, embora sem crença, comecei a revê-lo. Não sei como você teve paciência com ele. Estou com pouca, ele é descosido, e tão mal escrito que muitas vezes não dá jeito de consertar. (SABINO; LISPECTOR; Carta enviada de Washington, em 25 de outubro de 1956, p. 139)

Pode-se perceber que a autora a todo tempo medita criticamente sobre sua criação. Arrigucci (2002) em seu capítulo intitulado “Dificuldades no trabalho” trata da questão da pedra no caminho do poeta. Essa mesma pedra parece a todo tempo perseguir Clarice: o sentimento de pequenez diante do mundo e das dificuldades de escrita, a sensação de bloqueio e incapacidade de exercer seu ofício. Ao mesmo tempo em que a dificuldade na criação barra a escritora, obriga-a ao círculo infernal da busca sem fim” (p. 73). Clarice circula sobre o que escreve, refletindo sobre seu texto e sobre a qualidade do que produz.

Após um mês de trabalho na revisão do livro, a autora reenvia a Sabino a carta que recebera dele com as sugestões de alteração, agora com suas decisões, na maioria das vezes, acatando as ideias e opinião do amigo editor. Abaixo, segue um trecho da carta de 28 páginas. Seguidas das sugestões dadas pelo autor vêm as decisões, em itálico, de Clarice:

“Título – Acho bom, mas pouco eufônico. Soou mal a todo mundo que falei, por causa de “aveia”. Qualquer dos títulos das três partes, para o meu gosto pessoal, é melhor. ‘COMO SE FAZ UM HOMEM’, ‘O NASCIMENTO DO HERÓI’ ‘A MAÇÃ NO ESCURO’. Com um pouco de esforço se encontraria no próprio livro título que melhor o exprimisse. Mas, como disse, questão de gosto.

- Ainda não decidi sobre o título... Me disseram que cortasse o “A”, e ficaria Veia no Pulso. Mas não só acho que muda o sentido, como fica muito lítero musical: estou enjoada de veias e pulsos. Tive algumas ideias, todas meio ruins. Como: “O aprendizado” ou “A História de Martin”. Vou pensar ainda. Se você tiver alguma iluminação, me ilumine, estou de luz apagada.

Págs. 1 a 3 – Achei, em duas leituras, dispensável todo o prefácio. Meio precioso também. Repete coisas que o próprio livro já diz, as que não diz poderiam ser aproveitadas no texto. Para mim, o livro começa realmente em: “Começa (esta história) com uma noite...”

- Cortado o prefácio.”

(SABINO; LISPECTOR; Carta enviada de Washington, em 12 de novembro de 1956; p. 142-143)

Ao fim do processo de releitura e revisão do livro, Clarice decide adotar o título sugerido pelo amigo, A Maçã no Escuro, e reescreve oitenta e três páginas das quatrocentas que compunham o livro.

Para a autora, o trabalho de releitura e revisão de seus livros é um processo doloroso. Conforme ela mesma diz, “é sofrer novamente com a “recriação” da obra”. Para a autora, uma vez escrito um livro, sua história e personagens morriam, e juntamente com eles, ela também morria. Com isso, ficava um vácuo que só seria preenchido por uma nova história, com a qual ela poderia renascer. Com este trabalho, pode-se estudar a importância das cartas para o processo de criação literária claricena. As cartas da autora ultrapassam o limite do pessoal, da troca de experiências vividas; elas são parte do seu processo criador, ferramenta indispensável para seu ofício. **Cartas perto do coração** nos revela uma Clarice Lispector mais humana, passível de falhas e medos e nos deixa claro que, para ela, sua única via de salvação era mesmo a escrita: Clarice escrevia como quem dava de comer a si mesma e aos outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003. p. 65-89.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FAUSTINO, Mário. **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **Ditos e escritos: Problematização do sujeito: Psicologia, psiquiatria e psicanálise**. Vol I., 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. **O que é um autor**. 2ª edição. Lisboa: Veja Editora, 1992.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

_____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

ROSENBAUM, Yudit. **Clarice lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002.

SÁ, Olga de. Clarice Lispector: **Esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro, 1982.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. **Cartas perto do coração**. Rio de Janeiro: Record. 2002.

SANTOS, Matildes Demétrio dos. **Ao sol carta é farol**. A correspondência de Mário de Andrade e outras missivas. São Paulo: Annablum, 2001.

**SED DE AMORES TENÍA, Y DEJASTE:
UMA PARÓDIA DA MULHER DO POÇO DE SICAR**

Tais Matheus da Silva
D-PG- FCLAr/UNESP

tais_matheus@yahoo.com.br

Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez (FCLAr/UNESP)

RESUMO: Este trabalho visa explicitar o diálogo paródico travado entre o texto bíblico da mulher no poço de Sicar e o poema rosaliano “Sed de amores tenía y dejaste”. Será observado o recurso estilístico da dessacralização do discurso de outrem, fundamental na construção de textos paródicos. Rosalía de Castro vale-se da paródia e da dessacralização para travestir sua crítica à tradição cristã que, na figura institucional da Igreja Católica, ratifica a opressão milenar da mulher.

PALAVRAS-CHAVE: Rosalía de Castro; Paródia; Dessacralização.

A escritora galega, Rosalía de Castro, tronou-se conhecida na historiografia literária espanhola por lançar-se ao árduo trabalho de revisitar a tradição oral galega e intuir uma gramática da língua galega, explicitando a permanência dos temas e da estética trovadoresca, além dos traços da cultura celta. A publicação de **Cantares gallegos** em 1863, poesias em língua galega, marca o início do Rexurdimiento Cultural Galego, tanto para os intelectuais da época como para a crítica rosaliana.

Assim como os românticos alemães, a recuperação da tradição galega condensa e explicita elementos fundadores da identidade ocidental. A reflexão e criação fundamentadas em dita tradição foram de extrema importância para a construção de uma perspectiva crítica a respeito da condição da mulher no fim século. Um dos elementos centrais de formação da identidade galega é a forte presença do cristianismo em sua vertente católica.

Deste modo, pensando no processo de autoconsciência do herói, proposto por Mikhail Bakhtin (1992) e sua perspectiva do texto paródico (2010), pretendemos estabelecer um diálogo entre o poema “Sed de amores tenía, y dejaste”, publicado em 1884, na obra **En las orillas de Sar** (2001) e a passagem bíblica em que Jesus encontra uma mulher diante de um poço, e pede-lhe água. A partir de uma abordagem feminista, nosso intento é demonstrar como Rosalía de Castro retoma o discurso religioso, com traços de subversão irônica do texto original.

Os estudos críticos da obra de Rosalía contam com a publicação de **La poesía de Rosalía de Castro** (1974), da pesquisadora da Universidad Complutense de Madrid, Marina

Mayoral. Assim como afirma Lapesa (1974) no prólogo à pesquisa de Mayoral, o fato de esta ser mulher e galega lhe confere alguns privilégios para a leitura e entendimento da obra de Rosalía de Castro. O estudo de Mayoral permite-nos uma aproximação significativa de alguns temas recorrentes na poesia rosaliana, como as *sombras*, a religiosidade ambígua e os laços com a tradição celta.

Considerando a proposição de Octávio Paz (1967, n/p), “Cada lengua y cada nación engendran la poesía que el momento y su genio particular les dictan”, destacamos outro aspecto interessante do estudo de Mayoral (1974), o reconhecimento dos vínculos da lírica rosaliana com o social, o seu tempo, a sua língua e os problemas por que passava Galícia. Assim, nossas referências de leitura do seguinte poema conjugam essa religiosidade ambígua e a atualização do discurso religioso à realidade da mulher galega do fim do século XIX.

Sed de amores tenía, y dejaste
que la apagase en tu boca,
¡piadosa samaritana!
Y te encontraste sin honra,
ignorando que hay labios que secan
y que manchan cuanto tocan.

¡Lo ignorabas...!, y ahora lo sabe,
pero yo sé también, pecadora
Compasiva, porque a veces
hay compasiones traidoras,
que si el sediento volviese
a implorar misericordia
su sed de nuevo apagaras,
samaritana piadosa.

No volverá, te lo juro;
desde que una fuente enloda
con su pico esas aves de paso,
se van a beber a otra. (CASTRO, 2003, p. 313).

O primeiro verso do poema indica os papéis destinados a homens e mulheres. A mulher, desprovida de desejo sexual, deve atender as necessidades supostamente instintivas do homem, com a intenção de salvá-lo. Afirma Lloret (2006, p. 187):

Aunque para todos, hombres y mujeres, se presenta la sexualidad sólo en función de la procreación y siempre desde una perspectiva negativa, hasta tal punto que se la negaba, lo cierto es que todo este entramado ideológico se hace mucho más restrictivo en lo tocante a la mujer que al varón, al que, hasta cierto punto, se disculpa, al aceptar que era un instinto natural y, por tanto, difícil de domeñar, pero, dado que la mujer, la “buena mujer”, no lo poseía, a ella era a la que le correspondía apaciguar al varón para salvarlo.

Estamos diante da criação de uma dupla moral sexual que, assim como as demais diretrizes que regiam a sociedade do século XIX, limitava e regulava a vida e, por conseguinte, construía uma cultura da mulher:

El modelo ortodoxo de la sexualidad femenina es una plasmación de un ideal soñado/creado por el varón. Esta pureza/castidad de la mujer incita/excita al varón, que lucha por conseguirla, con todas las contradicciones que ello le supone, puesto que a veces lograr esa conquista significa que ella descienda del altar en que el hombre la ha colocado, y por tanto rebaja su interés e incluso elimina el deseo que hasta ese momento le había obsesionado. (LLORET, 2006, p. 181).

Essa “*sed de amores*” associa-se à incitação e excitação apontadas por Lloret. A separação lógica e sintática do primeiro verso, pois “*dejaste*” também completa o sentido do verso seguinte, reitera a responsabilidade da mulher pela excitação do homem, como se a “*sed*” fosse consentida ou até provocada pela mulher, ato ou efeito da sua ação de “*dejar*”. É esse um conceito muito antigo. O contato com a mulher esgota e polui o melhor do varão. Por esse motivo, muitos santos padres da igreja defenderam os princípios da castidade e do celibato já em plena Idade Média. A mulher precisava ser mantida muito longe. Era o único meio de conseguir resistir a um princípio de sedução que lhe era inerente. A mulher era corpo e sensualidade, o homem, cérebro e alma.

A concessão da mulher no poema de Rosalía, seguindo essa mesma proposta, ocorre na incitação da sede e no ato de saciá-la (*que la apagase en tu boca*). Nesse ponto, porém, podemos julgar interessante a contradição do padrão de feminilidade no século XIX, haja vista as inúmeras privações impostas às mulheres coexistindo com a responsabilidade de defesa da honra familiar.

O primeiro verso também prenuncia todo o campo semântico em torno do qual se desenvolverá a temática da desonra. Vê-se a reincidência de palavras relacionadas ao líquido (*sed, sediento, secar, fuente, enlodar, beber*), metaforizando o caráter fugidio da honra, como se ela própria fosse líquida e dificilmente apreendida entre as mãos.

A honra é um elemento recorrente nos textos do século XIX em que a mulher está em evidência, como se verifica em outros poemas rosalianos, por exemplo os textos “*Miña santiña*” e “*Vinte unha crara noite*” (CASTRO, 2001) discutem a centralidade da honra nos discursos acerca da mulher proferidos pela igreja e pelo homem, respectivamente. Em “*Sed de amores tenía, y dejaste*” o tema da honra é novamente abordado a partir da relação simbólica de signos relativos à lama (*enlodar*). Deste modo, pode-se verificar entre os poemas citados a ocorrência de um diálogo intertextual, explicitado nos trechos a seguir:

Lama con honra

non mancha nada,
nin seda limpa
honra emporcada. (CASTRO, 2001, p. 59-63).

“Coida, miña meniña,
Das prácticas que dás,
que donde moitos cospén,
lama fan.” (CASTRO, 2001, p. 86-88).

No volverá, te lo juro;
desde que una fuente enlodan
con su pico esas aves de paso,
se van a beber a otra. (CASTRO, 2003, p. 313).

Para Bakhtin (1992, p. 331), todo texto possui dois polos, o primeiro diz respeito ao código, à língua na qual é produzido, sendo, portanto, de caráter reproduzível. Os elementos linguísticos são neutros a respeito da segmentação do enunciado, ao passo que o segundo polo não entra no âmbito linguístico e filológico, mas é relativo a tudo que é extratextual. Em outras palavras, consideram-se as condições de produção, desde o emissor até os aspectos históricos, sociais, temporais, espaciais, que determinam a configuração das vozes presentes no enunciado. Os elementos extratextuais são irreproduzíveis, de modo que enunciados iguais, do ponto de vista da língua, emitidos em diferentes condições não apresentam o mesmo significado. Entretanto, a relação dialógica entre textos é possível sempre que houver um elemento extratextual que os aproxime, conforme afirma Bakhtin (1992, p. 342):

Dois enunciados distintos confrontados um com o outro, ignorando tudo um do outro, apenas ao tratar superficialmente um único e mesmo tema entabulam, inevitavelmente, uma relação dialógica entre si. Ficam em contato, no território de um tema comum, de um pensamento comum.

A partir da afirmativa bakhtiniana e da leitura dos trechos dos poemas supracitados, pode-se inferir que o contato dialógico entre eles ocorre no polo dos elementos linguísticos, visto que o campo semântico é coincidente, e no polo dos elementos extratextuais aborda-se o papel da mulher como detentora da honra familiar. Contudo, as vozes solicitadas para o tratamento do tema em cada um dos poemas divergem quanto aos papéis sociais que desempenham, modificando o tom e o sentido dos enunciados.

Nos poemas “Miña santiña” e “Vinte unha crara noite”, o discurso acerca da honra e como proceder para conservá-la é proferido pela santa e pelo homem. Em ambos os poemas ocorre uma espécie de julgamento das atitudes da mulher, e tanto a santa quanto o homem impõem sua voz com o discurso revestido de autoridade. Para Bakhtin (1992), o discurso autoritário desempenha um papel em todos os âmbitos sociais e estabelece o tom para a ação humana em dada esfera da vida. Desobedecer ao discurso autoritário é possível, contudo,

enquanto permaneça completamente autoritário é impossível discutir com ele. Por definição, ele impede as relações dialógicas e é percebido como herdado e inquestionável. (MORSON; EMERSON, 2008, p. 233).

Em contrapartida, a afirmação individual do eu-lírico (*pero yo sé también*) em “Sed de amores tenía, y dejaste” causa a sensação de verossimilhança, como se o próprio eu-lírico tivesse vivido algo semelhante e compartilhasse as marcas do dano sofrido por sua interlocutora. Entendemos, pois, que ocorre certa identificação entre eu-lírico e essa interlocutora. Ainda que não existam marcas discursivas que comprovem esta hipótese, a identificação pressuposta leva-nos a pensar num eu-lírico feminino, uma mulher que, pela experiência, conhece o sofrimento de outra, mais jovem.

Acerca das relações intertextuais, o texto rosaliano remete-nos à passagem bíblica em que Jesus, a beira do poço de Sicar, conversa com uma mulher samaritana:

Os fariseus ouviram falar que Jesus estava fazendo e batizando mais discípulos do que João, embora não fosse Jesus quem batizasse, mas os seus discípulos. Quando o Senhor ficou sabendo disso, saiu da Judeia e voltou uma vez mais a Galileia. Era-lhe necessário passar por Samaria. Assim, chegou a uma cidade de Samaria, chamada Sicar, perto das terras que Jacó dera a seu filho José. Havia ali o poço de Jacó. Jesus, cansado da viagem, sentou-se à beira do poço. Isto se deu por volta do meio dia. Nisso veio uma mulher samaritana tirar água. Disse-lhe Jesus: “Dê-me um pouco de água”. (Os seus discípulos tinham ido à cidade comprar comida.) A mulher samaritana lhe perguntou: “Como o senhor, sendo judeu, pede a mim, uma samaritana, água para beber?” (Pois os judeus não se dão bem com os samaritanos.) Jesus lhe respondeu: “Se você conhecesse o dom de Deus e quem lhe está pedindo água, você lhe teria pedido e ele lhe teria dado água viva.” Disse a mulher: “O senhor não tem como tirar água, e o poço é fundo. Onde pode conseguir essa água viva? Acaso o senhor é maior do que o nosso pai Jacó, que nos deu o poço, do qual ele mesmo bebeu, bem como seus filhos e seu gado?” Jesus lhe respondeu: “Quem beber desta água terá sede outra vez, mas quem beber da água que eu lhe der nunca mais terá sede. Ao contrário, a água que eu lhe der se tornará nele uma fonte de água a jorrar para a vida eterna.” A mulher disse: “Senhor, dê-me dessa água, para que eu não tenha mais sede, nem precise voltar aqui para tirar água.” Ele lhe disse: “Vá, chame o seu marido e volte.” “Não tenho marido”, respondeu ela. Disse-lhe Jesus: “Você falou corretamente, dizendo que não tem marido. O fato é que você já teve cinco; e o homem com quem agora vive não é seu marido. O que você acabou de dizer é verdade.” Disse a mulher: “Senhor, vejo que é profeta. Nossos antepassados adoraram neste monte, mas vocês, judeus, dizem que Jerusalém é o lugar onde se deve adorar”. Jesus declarou: “Creia em mim, mulher; está próxima a hora em que vocês adorarão o Pai nem neste monte, nem em Jerusalém. Vocês, samaritanos, adoram o que não conhecem; nós adoramos o que conhecemos, pois a salvação vem dos judeus.” (Jo 4.1-22).

Segundo a leitura cristã, esta passagem contém ensinamentos de superação dos preconceitos socioculturais. No entanto, em “Sed de amores tenía, y dejaste” entendemos que a citação do discurso bíblico (*¡piadosa samaritana! / samaritana piadosa.*) converte-se, de certo modo, em paródia nos termos de Bakhtin (2010). Ao retomar o discurso bíblico, o “*estilo de outrem*” torna-se objeto de representação. Assim, afirma Bakhtin (2010, p. 367):

O autor vê a limitação e a incompletude então em moda da visão de mundo e da linguagem [...], vê o seu aspecto cômico, artificial e discordante [...] mas ao mesmo tempo ele pode expressar toda ordem de reflexões e observações importantes apenas com a ajuda desta “linguagem”, apesar de saber de suas condenações históricas como um todo.

Entendemos que ao parodiar a passagem bíblica, pretende-se questionar os ensinamentos presentes na tradição cristã, que por sua vez, estão impregnados no repertório discursivo do ocidente. Desse modo, ao referir-se à moça como samaritana piedosa, o eu-lírico lhe confere uma imagem de tripla marginalidade. Ela carrega o peso de ser mulher numa sociedade patriarcal, é identificada a uma mulher de conduta moral duvidosa (“O fato é que você já teve cinco; e o homem com quem agora vive não é seu marido”), e ainda pertence a um povo, o povo de Samaria, considerado inferior pelos judeus (“Como o senhor, sendo judeu, pede a mim, uma samaritana, água para beber?”).

No texto bíblico, constrói-se uma alegoria acerca da salvação (“Se você conhecesse o dom de Deus e quem lhe está pedindo água, você lhe teria pedido e ele lhe teria dado água viva”) articulando a imagem da água. Assim, revestida de recursos próprios da paródia, a água no texto relaciona-se à honra, dessa maneira a leitura do texto bíblico, posteriormente à leitura de “Sed de amores tenía, y dejaste”, adquire novos significados. A sede de amor, que nada mais é do que o desejo sexual e motivo da futura desonra da moça, pode ser associada à sede que sentia Jesus à beira do poço de Sicar (“Jesus, cansado da viagem, sentou-se à beira do poço [...]. Nisso veio uma mulher samaritana tirar água. Disse-lhe Jesus: ‘Dê-me um pouco de água’”).

Sendo identificada a uma mulher que já teve muitos companheiros, de vida sexual ativa e, portanto, transgressora da ordem social vigente, a moça do poema rosaliano não pode saciar a sede do homem, mesmo pagando-lhe com a própria desonra (“Sed de amores tenía, y dejaste/que la apagase en tu boca [...] que si el sediento volviese”). Do mesmo modo, a água que a mulher samaritana poderia oferecer a um homem judeu também não era suficientemente boa para saciá-lo (“Quem beber desta água terá sede outra vez”).

Observamos a reiteração da não-saciedade no uso da metáfora dos pássaros migrantes, sempre em busca de alimento, que contaminam a fonte onde bebem. No poema “Sed de amores tenía, y dejaste”, o homem é comparado a uma ave migratória e as fontes possuem significado especial para o povo galego, haja vista a simbologia da água como princípio da vida e da fertilidade. Essa água contaminada pelo pássaro nos conduz à imagem

da fonte e da água, associadas ao elemento feminino. Nessa dimensão simbólica, a água poluída nada mais é do que a metáfora da mulher desonrada.

Por volta de 700 a.C., instaurou-se certa rivalidade entre samaritanos e judeus, devido a disputas políticas e religiosas. O povo judeu relacionava-se com os samaritanos de modo a diminuí-los, fato que explica o espanto da mulher samaritana ao ser interpelada por um homem judeu. A hierarquia social explícita no diálogo do poço de Sicar assemelha-se à inferioridade a que é reduzida a mulher no poema “Sed de amores tenía, y dejaste”, pois a desonra obriga-a a entender qual é o seu papel na sociedade galega do século XIX.

A mulher samaritana comete alguns enganos ao longo da conversa com Jesus como, por exemplo, não saber que sua vida privada era do conhecimento dele, e o mais importante, o desconhecimento sobre o verdadeiro lugar de adoração e a entidade que deve ser adorada. A sucessão de enganos cometidos pela mulher deflagra sua inaptidão para compreender qualquer tema que não fosse superficial. Assim como a mulher do poema rosaliano, que parece desconhecer as consequências da desonra.

Nesse sentido, o tema do conhecimento assume dupla leitura. Por um lado, questiona-se a educação destinada às mulheres em toda a sua precariedade, seja a educação formal, seja a formação do indivíduo a partir das relações sociais. Acerca da educação das mulheres, observa Kate Millett (1969, p. 27):

Também com as mulheres, reconheceu-se pouco a pouco que os serviços de uma esposa um pouco instruída eram mais agradáveis do que os de uma companheira analfabeta. Uma pequena parcela de instrução valia mais do que a ignorância crassa; e enquanto a desigualdade se mantivesse, os maridos podiam dormir tranquilos. De resto, não se pretendia que a educação das mulheres fosse além de um certo grau elementar, bastava dar-se-lhes um verniz superficial. E, na maior parte dos casos, esta educação acentuava, de modo cínico e deliberado, a virtude — palavra que significava obediência, servilismo e inibição sexual, perigosamente próxima da friidez.

Por outro lado, o eu-lírico faz uma crítica à jovem na medida em que não acredita no aprendizado decorrente da experiência (“pero yo sé también [...] que si el sediento volviese [...] su sed de nuevo apagaras”).

Considerando a possibilidade de uma dupla leitura do tema do conhecimento, entendemos que a precariedade da educação da mulher inviabiliza a reflexão crítica acerca do dano que lhe foi causado, visto que sua conduta está submetida a padrões e normas rígidas, legitimadas pelo discurso monológico da religião, do Estado e da ciência, além da reflexão sobre si mesma.

No poema, duas consciências são articuladas, o eu-lírico e a mulher para quem essa voz fala. O primeiro, dada a possibilidade de sua experiência/vivência, permite ao leitor vê-lo como uma voz autônoma e consciente de sua condição social e de certo modo, pode ser identificada como uma voz de mulher. Já a segunda não tem expressão direta, mas sua condição está explícita pela voz do eu-lírico.

Segundo Bakhtin (1992) a consciência de cada indivíduo constrói-se a partir das relações estabelecidas com o outro, visto que a posição do outro lhe permite uma percepção diferenciada daquela que o eu tem de si, e ambas as imagens são parciais. Desse modo, a consciência do eu constitui-se da sua visão sobre si, o eu-para-mim, e da visão que o outro tem do eu, o eu-para-o-outro.

Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver [...], o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. (BAKHTIN, 1992, p. 43).

O constante excedente da visão de ambos é condicionado pelo lugar que ocupam, impossibilitando qualquer tentativa de fusão de ambas as consciências. E tal excedente comporta uma visão acabada do outro, tal e qual acontece na relação entre autor e herói. Esse diálogo resulta em atos de contemplação estética em que um deve colocar-se no lugar do outro, com o intuito de ver o mundo através de seu sistema de valores e completar-lhe o horizonte com as informações que constituem o excedente de visão, de modo a “emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe”. A identificação descrita não deve acarretar a perda do lugar que cada indivíduo ocupa, mas ser entendida e vivida como “conhecimento produtivo, tanto ético quanto estético.” (BAKHTIN, 1992, p. 46). Neste sentido, afirma Bakhtin (1992, p. 55):

O homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, da sua visão e da sua memória; memória que o junta e o unifica e que é capaz de lhe proporcionar um acabamento externo. Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse. A memória estética é produtiva: ela gera o homem *exterior* pela primeira vez num novo plano de existência.

Na interdependência dos indivíduos para conhecer a si próprios e suplementar um ao outro permite o ato estético na vida diária, visto que os indivíduos constroem imagens acabadas sobre os outros, tal e qual na criação de textos literários. Criadas essas imagens, o indivíduo retorna para sua posição dotado de elementos da visão do outro. Assim, a

reprodução discursiva, que pode encaminhar o indivíduo para práticas monológicas, está abolida, pois se cria algo novo. Exemplifica Bakhtin (1992, p. 45-46):

Quando tenho diante de mim um homem que está sofrendo [...] me identifico com o outro, vivencio *sua* dor precisamente na categoria do *outro*, e a reação que ela suscita em mim não é o grito de dor, e sim a palavra de reconforto e o ato de assistência.

Pensando num possível percurso de construção da consciência e individualidade da mulher na poesia de Rosalía de Castro, no poema “Sed de amores tenía, y dejaste”, consideramos a possibilidade de uma conversa entre mulheres que compartilham experiências similares, o que sugere a formação gradual da individualidade da mulher, até que essa assuma sua posição, narrando o que vê desde o lugar que ocupa e os atos que o contato dialógico com os outros lhe suscita.

A partir do texto bíblico, Rosalía constrói o campo semântico de seu poema, mas subverte o sentido original das palavras, bem como, cria uma nova de chave de leitura para o texto original. A dessacralização do discurso cristão, proferido pelo símbolo maior, Jesus, é inevitável. A autora distancia-se dos ensinamentos elevados do cristianismo e, no texto paródico, atualiza as palavras de Cristo ao contexto dos papéis sociais assumidos por homens e mulheres no fim do século XIX.

Neste sentido, observa-se que o diálogo entre os textos e a estrutura dialógica dos próprios textos são o fundamento do processo de autoconsciência da mulher, personagem da ficção rosaliana. A dessacralização operada no procedimento paródico permite a flexibilização dos lugares assumidos pelos indivíduos, de modo que a mulher da poesia rosaliana apropria-se do excedente de visão do homem, e reconstrói, ética e esteticamente, uma visão de si, das outras mulheres e do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Questões de literatura e de estética**. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BÍBLIA sagrada: tradução na linguagem de hoje. A nova versão internacional. São Paulo: Sociedade bíblica internacional, 2000.

CASTRO, R. **Cantares gallegos**. 11 ed. Madrid: Cátedra, 2001.

_____. **Poesía**. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

LLORET, R. E. R. Sueños de moralidad. La construcción de la honestidad femenina. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina**: Del siglo XIX a los umbrales del XX. Madrid: Cátedra, 2006. v.3. p. 181-206.

MAYORAL, M. **La poesía de Rosalía de Castro**. Madrid: Gredos, 1974.

PAZ, O. **El arco y la lira**. 2 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

MILLET, K. **Política sexual**. Lisboa: Dom Quixote, 1974.

MORSON, G. S.; EMERSON, C. Mikhail Bakhtin: **Criação de uma prosaística**. São Paulo: EDUSP, 2008.

**DESCRIÇÃO DOS PROJETOS DE PESQUISA
EM ANDAMENTO**

ENTRE O PASSAGEIRO E O ETERNO: SOLIDÃO E MELANCOLIA NA POESIA FEMININA LATINO AMERICANA.

Adrienne Kátia Savazoni Morelato
Doutoranda – Bolsista CNPq
Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite (Or.)

Esta pesquisa de Doutorado tem como foco a poesia feminina da América Latina da primeira metade do século XX, em seus três mais expressivos nomes: Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Gabriela Mistral, relacionando suas obras a partir da temática da melancolia e da solidão. A escolha dos três nomes se deu pela descoberta da relação real que existiu entre elas, primeiramente através de cartas e troca de artigos, depois pessoalmente quando Gabriela Mistral morou no Brasil. Uma escrevia sobre a outra, como Gabriela escreveu sobre o livro *O Menino Poeta* de Henriqueta Lisboa, uma escrevia para a outra, como o poema *Trabalhos da Terra* de Cecília Meireles para Gabriela Mistral. Compreende-se a temática da solidão e da melancolia em uma primeira leitura quando nos deparamos com os títulos dos poemas das três ou de seus livros, como por exemplo: *Flor da Morte* ou *Prisioneira da Noite* de Henriqueta Lisboa, *Desolacion* e *Tribulacion* de Gabriela Mistral e *Canção quase melancólica* e *canções do mundo acabado* de Cecília Meireles.

Neste sentido, esta pesquisa abre o estudo para três campos teóricos principais: o primeiro metalinguístico ou da teoria poética, o segundo do feminino ou da crítica feminista e o terceiro das teorias psicanalíticas e filosóficas sobre a melancolia e a solidão. Para isso, procurei no primeiro ano do Doutorado, cursar disciplinas que elencassem esses eixos com a finalidade de me aprofundar especificamente em cada eixo teórico e escolher a bibliografia usada. O trabalho de interdisciplinarizá-las ficará por conta dos poemas e das teorias sobre a Modernidade Estética.

Em relação ao primeiro, aprofundi as leituras sobre a metalinguagem na poesia, o poema que fala de si mesmo, uma característica inconfundível da Modernidade Estética. Foi analisado o poema *Trabalhos da Terra* de Cecília Meireles para Gabriela Mistral, um metapoema sobre o fazer poético a partir do ponto de vista da mulher poeta – *as lavradeiras de ternura*. Quanto ao segundo campo teórico procurei mostrar as diversas correntes da crítica feminista e desconstruir o conceito de literatura feminina, se o adjetivo feminino estiver relacionado aqui com o feminino tradicional construído historicamente pela visão falocêntrica. A literatura feminina passa a existir quando esse feminino se relaciona com aquele território selvagem que toda mulher precisa descobrir sobre si mesma, isto é, quando esse ser feminino é representado como uma busca das próprias mulheres pela sua identidade.

O terceiro item trouxe para esta pesquisa as teorias psicanálicas e filosóficas que pudessem circundar o tema da melancolia e da solidão. Está sendo explorado o tema do estranho que, de alguma maneira, se relaciona com o feminino porque ele representa o outro em sua busca de significação. O estranho também é uma característica do melancólico que se refugia em si mesmo por não se adequar à linguagem paradigmática do mundo habitual. Como trabalho inicial, foi analisado um poema de Cecília Meireles e outro de Henriqueta Lisboa que versavam sobre Bárbara Heliodora (para Henriqueta Lisboa) e Eliodora (para Cecília), a qual participou da Inconfidência Mineira não só na qualidade de musa, mas de militante e de poeta. Resgatar a poeta e a inconfidente Bárbara, em meio à construção feminina tradicional que se fez dela por meio da história, parece um objetivo subjacente aos dois poemas, ao mesmo tempo em que as poetisas tentam lidar com os adjetivos de fragilidade e da loucura que circundam a feminilidade e, por consequência, a figura de Heliodora – Eliodora.

Paralelamente, está sendo analisada metodologicamente de que maneira a poesia e a filosofia se inter-relacionam através da linguagem, e procurei estudar o tema da noite, o qual não deixa de se envolver com a melancolia e com a solidão, nos poemas do livro *Prisioneira da Noite* de Henriqueta Lisboa. Desta maneira, fez-se um percurso analítico específico nesta obra da poeta mineira com o viés filosófico.

Primeiramente, pensei em estudar cada poeta individualmente no período mais contundente das confluências literárias e pessoais das três, isto é, no período específico em que Gabriela Mistral morou no Brasil, de 1941 a 1945, e que coincidentemente corresponde à época em que a poética das três se consolidavam. Contudo, percebe-se que analisar a obra das três pelo viés cronológico não se mostra uma solução coerente, já que, cada escritora realiza as suas obras com data diferente da publicação e a confluência ultrapassa a amizade de presença física, manifestando-se por meio de cartas, anteriormente, e continuando na escrita de artigos e na poesia de cada uma delas posteriormente. Neste momento, os temas da melancolia e da solidão as aproximam, mas deve-se procurar também o que as torna diferentes, principalmente no estilo. Os livros *Prisioneira da Noite*, *Flor da Morte* e *O Menino Poeta* de Henriqueta Lisboa, *Viagem*, *Vaga Música* e *Mar Absoluto* de Cecília Meireles e *Desolacion*, *Ternura* e *Tala* de Gabriela Mistral, são os livros que aparecem como os mais representativos dessa confluência, ora porque são os que contém referência direta, ora porque foram publicados ou referenciados na época em que as três residiram no Brasil. Entretanto, deve-se perceber que a intertextualidade entre uma a outra vai muito além desta época e continua até o final da vida de cada uma. As três se corresponderam mutuamente. Tanto em *Vaga Música* de Cecília Meireles, como em *Prisioneira da Noite* de Henriqueta há um poema dedicado a Gabriela Mistral: no de Cecília, a referência ao livro *Ternura* da poeta chilena é claro. Esta não tem um poema específico dedicado às poetisas brasileiras, mas tem um artigo onde expressa sua

admiração pela obra infantil *O menino poeta* de Henriqueta Lisboa. As três publicaram livros de poemas infantis, em diferentes momentos de suas vidas literárias. Cecília escreve e publica um artigo sobre a poesia feminina na América Latina. Henriqueta Lisboa traduz os poemas de Gabriela Mistral. Aqui, parece que Gabriela Mistral é a poeta eixo entre as duas poetas brasileiras. Talvez por ser uma década mais velha que as duas e a mais conhecida das três mundialmente, tornando-se uma referência próxima das duas. A coleta de dados sobre essa intertextualidade, obrigará não só a escolha dos poemas independentemente da obra, mas também uma coleta de dados a ser realizada em pesquisa de campo nos acervos da UFMG e nas bibliotecas nacional e de Petrópolis, atrás das cartas e dos artigos que cada uma escreveu para a outra, afim de elucidar também a escolha dos poemas- chave.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, ed. 34. 2003.
- BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo:ed. Perspectiva, 2000.
- BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Feminina no Contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- COELHO, Nelly Novaes. **Tempo, Solidão e Morte**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.
- LOBO, Blanca. **A poesia de Henriqueta Lisboa**. trad. Oscar Mendes. Belo Horizonte: Edições Movimento Perspectiva, 1968.
- LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina in: www.members.tripod.com/ifilipe/llobo.html
- LISBOA, Henriqueta. **Obras Completas –Poesia Geral** (1929 -1983) São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985.
- KIERKEGAARD, Soren. **O conceito de angústia**. Trad. João Lopes Alves. Lisboa: ed Presença, 1972.
- MEIRELES, Cecília. **Viagem/ Vaga Música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 7º ed, 2004.
- MEIRELES, Cecília. **Melhores Poemas**. Sel. de Maria Fernanda. São Paulo: Global, 2000.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. **A palavra essencial estudo sobre a poesia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- NERY, Adalgisa. **A Mulher Ausente**. São Paulo: Livraria José Olympio, 1940.
- NIETZSCHE, Friederich. **Assim falou Zaratrusta**. trad. Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, sem ano.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Hommo, como alguém se torna o que é**. São Paulo: trad. Paulo César Souza, Companhia das Letras, 2004.
- NIETZSCHE, Friederich. **O anti-cristo**. trad. Carlos Grifo. Lisboa, Portugal: Presença, 1975.
- PAREJO, Ramón. **Metapoesia y crítica del language:{de la generacion de los 50 a los novisimos}** Cáceres: Universidad de Extramadura, Servicio de Publicaciones, 2002.
- PIGEAUD, Jackie. **Metáfora e Melancolia: ensaios médicos e filosóficos**. Trad. Ivan Farias. Rio de Janeiro: PUC Rio, Contraponto, 2009.
- RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. São Paulo: Globo, 1996.
- RODRIGUES, Geraldo. **Introdução Estética ao Estudo da Literatura**. São Paulo: Francisco Alves, 1949.
- ROUSSEAU, Jacques. **La rêverie du promeneur solitaire**. Paris: Livro de Poche, 2003.

A CONSTRUÇÃO DO CORPO DE EVITA NO ROMANCE *SANTA EVITA* DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

Alejandro González Urrego
Doutorando - Bolsista PAEDEX
Profa. Dra. Maria Dolores Aybar Ramirez (Or.)

RESUMO DA PESQUISA

O objetivo da minha pesquisa é analisar a reconstrução narrativa do corpo de Evita Perón no romance *Santa Evita* (1997), do escritor argentino Tomás Eloy Martínez, onde este se converte no personagem principal do enredo. Assim, Martínez reconstrói, com ajuda de diferentes elementos, um corpo que em vida adquiriu poder, e depois de morto esse poder se tornou ainda maior.

A obra mostra por um lado, uma Evita cheia de vida, intrépida, ágil, ativa e, acima de tudo, muito querida pelas classes menos favorecidas do povo argentino, mas por outro, mostra umas oligarquias que a odeiam demais. Sendo a Primeira Dama da Argentina, ela costuma mostrar-se em público sempre com um corpo formoso, com os cabelos arrumados, vestindo roupas de Cristian Dior e jóias de brilhantes. Uma atitude que demonstrava um propósito muito claro: expressar aos descamisados, que eles também podem realizar seus sonhos, escapar da miséria e ter êxito como ela.

Mas, por outro lado, Tomás Eloy durante o desenvolvimento da trama, apresenta o corpo embalsamado dela, que recobra a voz através da leitura, expõe uma série de sentimentos contraditórios. Além disso, Evita mesmo morta, desperta medo nos oligarcas e militares, uma vez que eles acreditavam que se em vida ela tinha sido uma poderosa inimiga, com sua morte ela se tornaria ainda mais forte. No entanto, para os pobres, Evita se converteu num símbolo de esperança, a ponto deles a considerarem uma mulher santa, capaz de realizar atos milagrosos.

É a partir desses eventos que o autor faz uma reconstrução de um corpo vivo e morto apoiando-se nos testemunhos de pessoas, de diversas camadas sociais que conviveram com Evita. Cada qual, de alguma maneira, manifesta seu direito de propriedade sobre o cadáver embalsamado da ex Primeira Dama.

Além disso, Evita usa sua feminilidade para expressar-se através do corpo, para ascender ao poder e penetrar em um mundo controlado pelos homens. Casar-se com Perón foi a oportunidade de sua vida, que garantiu o exercício do poder por vontade própria. É importante

ênfatizar, que ela também exerceu o poder de maneira radical nas pessoas ou instituições que a criticam.

Com o apoio do povo argentino, Evita sonha com um país igualitário, justo e sem pobres. Mas, para alcançar esse objetivo, ela tem que eliminar aos seus adversários: os oligarcas.

O cadáver embalsamado de Evita é o desejo de ser lembrada e de nunca ser esquecida, expressando a insistência de um espírito que resiste em abandonar a matéria humana. Permanecendo assim, imortal e purificada em um corpo espiritual, que o povo acreditava ser capaz de convertê-la em uma santa que regressará como a “mãe guiadora e protetora de seus filhos”.

O objetivo desta pesquisa é analisar a reconstrução do corpo de Evita no romance *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez. Assim, se torna necessário primeiro definir claramente o conceito de corpo utilizando diferentes abordagens teóricas que nos ajudarão a ampliar a visão sobre esse tema. Também pretendo demonstrar o processo de construção desde diferentes pontos do discurso narrativo no romance.

A construção do corpo de Evita

O trabalho de Tomás Eloy Martínez no romance *Santa Evita* está orientado para reconstruir o corpo de Evita em duas etapas: a primeira, um corpo vivo que adquiriu poder junto com o general Perón, o segundo, quando ficou embalsamada, adquirindo um poder ainda maior. A reconstrução do corpo de Evita é apresentada no romance de diferentes maneiras, como por exemplo, as testemunhas das pessoas que conviveram com ela ou a conheceram em diferentes momentos de sua vida. Mas também, as testemunhas das pessoas que ficaram com ela depois de embalsamada pelos dezenove anos seguintes.

Essa reconstrução não tem um caráter unitário, mas sim se fraciona em lembranças de sujeitos que pertencem as diferentes classes sociais, cada um, descrevendo-a de forma diferente, de modo a criar uma personalidade multifacetada.

Para seus fiéis seguidores, as massas e os descamisados, o corpo de Evita se tornou num símbolo da luta armada nos anos 70, uma luta que também se expressa no slogan “Perón ou morte”, variação de “A vida por Perón” e que aparece nas margens do peronismo dissidente ansioso por ocupar o centro político. É aqui onde o corpo de Evita recupera sua voz, seu desejo de poder, justiça, igualdade e seu grito de guerra.

Portanto, a reconstrução do corpo apresentada no romance, delimita as diferentes fases da vida de Evita: de menina pobre e filha bastarda a Primeira Dama da Argentina, que mesmo depois de morta se transformou em um ícone cultural e político.

ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

No presente momento, o trabalho de pesquisa encontra-se em na fase de prestar qualificação. Até agora foram realizadas leituras e fichamentos de alguns livros que integram a bibliografia e analisam alguns tópicos concernentes à reconstrução do corpo de Evita desde diferentes tópicos como são a memória, a história, a ficção, a metaficção, as testemunhas, entre outros. São eles: *Tempo passado* de Beatriz Sarlo, *História e Memória* de James Le Goff, *Ficção* de Catherine Gallagher, *A ficção* de Karlheinz Stierle.

É possível comprovar que os principais temas inseridos nos textos escritos por esses autores são: o relato testemunhal, diferentes tipos de memória, e os recursos narrativos usados na narração. Todos eles pertinentes ao objeto de estudo deste trabalho de pesquisa.

Conclui-se nesta fase da pesquisa que o romance de Martínez propõe a reconstrução do corpo de Evita Perón desde diferentes locais, como estratégia para recuperar um pensamento nacional e reafirmar o papel da mulher na memória coletiva do povo argentino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética. A teoria do Romance**. Tradução do russo: Aurora Fornoni Bernadini, Editora UNESP, São Paulo, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. **A precessão dos simulacros**. In:____. Simulacros e simulação. Lisboa: Relógio d'Água, 1981.
- BARNES, John. **La vida legendaria de una mujer; la más amada, la más odiada, que todo el mundo conoce como Evita**. Madrid: hechos reales, 1979.
- BARTHES, Roland. **El Grado Cero de la Escritura. Nuevos Ensayos Críticos**. México: Siglo XXI, 1973.
- BAUZÁ, Hugo Francisco. **El mito Del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica**. Tercera reimpressão. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo II: a experiência vivida**. Tradução de Sérgio Milliet. 2. Ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- BENNETT, Richard. **Carne e Pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental**. Tradução de Marcos Aarão Reis. 2da Edição, Rio de Janeiro, Editora Recorde, 2001.
- BOSI, Alfredo. **A escrita do testemunho em memórias do Cárcere**. Revista Estudos Avançados 9 (23), 1995 p 309 – 322.
- CORBIN, Alain. Courtine, Jean-Jaques. Vigarello Georges. **História do Corpo**. Tradução de Lúcia M. E. Orth. Revisão da tradução Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro. Editora Vozes, 3ra Edição, 2009.
- CURRIE, Mark. **Metafiction**. London: Editora Longman, 1995.
- FOUCAULT, Michele. **Microfísica do poder**. Organizado e traduzido por Roberto Machado. Rio de Janeiro. Editora Graal, 1979.
- _____. **El discurso del Poder**. Presentación y selección Oscar Terán. México. Folios Ediciones, 1983.
- FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Tradução de Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1971.
- GALLAGHER, Catherine. **Ficção**, In: MORETTI, Franco. (org.) O romance 1: A cultura do romance. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

- GIVONE, Sergio. **Dizer as emoções. A construção de interioridade no romance moderno.** In Moretti Franco (Org.) *O romance 1: A cultura do Romance.* Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução de Beatriz Sidou, São Paulo, Centauro, 2006.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Uma mudança sobre as Origens da Mudança Cultural.** Tradução de Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo, Edições Loyola, 1994.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo história, teoria, ficção.** Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991.
- JAGGAR, Alison M e Bordo, Susan R. **Gênero, Corpo, Conhecimento.** Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro. Vol. 1. Editora Rosa dos Tempos, 1988.
- JAMES, Henry. **A arte da ficção.** Seleção e apresentação Antonio Paulo Graça; Trad. Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995.
- LE GOFF, James. **História e Memória.** Tradução Bernardo Leitão. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.
- MILLET, Kate. **Política sexual.** Tradução de Alice Sampaio; Gisela da Conceição; Manuela Torres. Lisboa: Dom Quixote, 1974.
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** Tradução de Ângela M. S. Corrêa; São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- RICOEUR, Paul, **A memória, a história o esquecimento.** Campinas, SP, Editora UNICAMP, 1998.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva.** Tradução de Rosa Freire D'Auilar. São Paulo: Cia. Das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SENNETT, Apud Richard. **Carne e Pedra.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.
- SHOWALTER, Elaine. **A Crítica Feminista no território selvagem.** Heloisa Buarque de Holanda Org. Preparação de originais Leny Cordeiro, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1994.
- STIERLE, Karlheinz. **A ficção. Novos Cadernos do Mestrado,** Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.
- TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e deus seus monstros.** Lisboa, Vega Passagens, 2da Edição, 2004.

CRÍTICA LITERÁRIA SOBRE EVITA

- ARA, Pedro. **El caso Eva Perón.** Editorial CVS, Madrid, España, 1974.
- BARNES, Jhon. **Eva Perón: la vida legendaria de una mujer; la más amada, la más odiada, que todo el mundo conoce como Evita,** Hechos reales. Madrid, España, 1979.
- DUJOVNE Ortiz, Alicia. **Eva Perón, la biografía.** Editorial Aguilar 1ra edición, Buenos Aires, Argentina, 1995.
- PERÓN, Eva. **La razón de mi vida.** Eva Perón fuente. Septiembre de 1951. Ediciones Peuser. E-books por eBooks Brasil, 2008.
- SANCHÍS, Norma e BIANCHI, Susana. **Eva. Perón Mujeres Peronistas: Un análisis de la propuesta del peronismo a las mujeres.** Centro de Estudios de la Población CENEP, Con el apoyo de SAREC-Suecia.
- YANEZ, Adolfo. **Santa Evita: oscilaciones discursivas entre “prostitución” y necrofilia.** Revista Literária Arenas Blancas. Fall, No 8. 2007.

AS METAMORFOSES DA ESCRITA GÓTICA-ROMÂNTICA NA NARRATIVA *WUTHERING HEIGHTS* (O MORRO DOS VENTOS UIVANTES).

Alessandro Yuri Alegrette
Doutorando – Bolsista FAPESP
Profa. Dra. Karin Volobuef (Or.)

RESUMO DA PESQUISA

O objetivo da presente pesquisa é tratar do romance *Wuthering Heights* – *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847), de Emily Brontë. A espinha dorsal de nossa abordagem é propor a discussão sobre a configuração gótica específica explorada pela autora no enredo de sua narrativa. Para grande parte da crítica literária, o romance de Brontë é uma obra híbrida: a primeira parte é gótica e a segunda realista. Por outro lado, outros estudiosos afirmaram que existe uma tendência mais forte dessa obra ser plenamente inserida no gótico, pois neste romance, Brontë além de ter retomado temas recorrentes nessa modalidade literária, tais como, o conflito entre o bárbaro e o civilizado, a dissolução entre as fronteiras entre o eu e o outro, o natural e o sobrenatural e motivos que a caracterizam (o duplo, fantasmas, criaturas sobrenaturais).

Do ponto de vista da construção da narrativa, a obra combina essa atmosfera gótica com uma vertente romântica que, pode ser definida como “Byroniana”, onde se destaca a presença do herói romântico condenado a um *pathos* trágico e, que se caracteriza por suas intensas demonstrações de sensibilidade. Dessa forma, *O Morro dos Ventos Uivantes*, a exemplo de *Frankenstein*, de Mary Shelley, pode ser considerada uma obra que faz uma síntese do chamado “gótico-romântico” no século XIX. Além disso, a autora em seu discurso narrativo também faz alusões ao plano metafísico, remetendo assim a vários conflitos de oposição, que são sempre destacados no discurso narrativo dos romances góticos: o bem e do mal, o céu e o inferno, o natural e o sobrenatural.

Assim, apesar dessa obra ter sido analisada criticamente em ensaios dentro de diferentes abordagens teóricas, mesmo após tanto tempo de sua publicação, *O Morro dos Ventos Uivantes* continua suscitando questionamentos dentro do meio acadêmico sobre seu processo de criação, sua espacialidade “gótica” específica, que se diferencia de outras narrativas inseridas nesse tipo de literatura, seus pontos de intersecção com textos inseridos no gótico ou, com outras obras que mantêm uma relação de proximidade com esse gênero literário, tornando-se assim objeto de estudo deste projeto de pesquisa.

OBJETIVOS

A pesquisa de Doutorado proposta visa:

- discutir a especialidade gótica específica explorada por Emile Brontë em *O Morro dos Ventos Uivantes*;
- realizar uma análise investigativa, buscando mapear pontos de intersecção do romance de Brontë com *Frankenstein* e, eventualmente, outros textos inseridos no gênero gótico. Nesse sentido, essa análise buscará também enveredar por aspectos que estabelecem pontos de intersecção do romance de Emily Brontë com textos que não estão diretamente inseridos na literatura gótica, tais como, *Manfred* (Byron) e *Paraíso perdido* (Milton), em função de algumas marcas impressas neles, principalmente, no que tange as características dos protagonistas do romance, Heathcliff e Catherine;

METODOLOGIA

Este trabalho de pesquisa buscará suporte em vários estudos sobre os elementos composicionais do romance gótico para demonstrar que *O Morro dos Ventos Uivantes* se diferencia dos demais textos inseridos nesta modalidade literária por sua configuração gótica específica, destacando-se entre eles: *Gothic* de Fred Botting, onde são mapeadas as prováveis origens do gótico e também são enfatizadas as transformações em seu discurso narrativo, enfatizando-se a inserção de elementos românticos; *The Literature of Terror*, de David Punter, sobre a constituição do gênero gótico e as características que definem este tipo de literatura; *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, de Jerrold E. Hogle, que trata da evolução do gênero e suas manifestações em outros países; *The Gothic Flame* de Devandra Varma, no qual é enfatizada a relação de proximidade entre o gótico e o Romantismo, *O diabo a carne e a literatura romântica*, de Mario Praz, onde o autor procura demonstrar que *Paraíso Perdido* exerceu uma forte influencia sobre Byron, cujas principais obras também apresentam elementos góticos em sua composição e, também sobre Ann Radcliffe, em cujas narrativas se destacam vilões que se assemelham ao Satã miltoniano.

ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

No presente momento, o trabalho de pesquisa se encontra já bastante avançado, na fase da redação dos capítulos 03 e 04. O terceiro capítulo consiste em demonstrar a inserção do romance no gênero gótico, por meio da configuração do seu principal cenário (*Wuthering Heights*, a antiga e sinistra casa que fornece o título para a obra) e da descrição das manifestações sobrenaturais (aparições fantasmagóricas) em seu enredo. Também nesse capítulo são analisados os temas e elementos do gênero gótico e do Romantismo que foram revistos no texto de Brontë, enfatizando-se

dentre eles, o duplo, o qual é amplamente explorado tanto em obras góticas como românticas, destacando dentre elas, os chamados “dramas em prosa” escritos por Lord Byron.

O quarto capítulo consiste em análise do misterioso protagonista do romance: Heathcliff, visando demonstrar que o *Morro dos Ventos Uivantes* estabelece um diálogo intertextual com a tradição gótica literária e de outras obras da tradição literária inglesa. Além disso, neste são enfatizadas algumas características que diferem esse personagem de outros que se configuram como uma representação do Mal nos romances góticos. Também neste capítulo são mapeadas as prováveis origens dos protagonistas da obra (Catherine e Heathcliff) em textos que dialogam com o romance de Brontë, tais como *Manfred*, de Byron e *Paraíso perdido*, que exerceram grande influência sobre os autores românticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGEL, Marta; MOURA Neto, Humberto. **O Vampiro antes de Drácula**. São Paulo: Aleph, 2008.
- BALDICK, Chris; MIGHALL, Robert. Gothic Criticism. IN: PUNTER. **A Companion to the Gothic**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- BARBOSA, Onédia Célia de Carvalho. **Byron no Brasil: traduções**. São Paulo: Ática, 1974.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução: Sueli Bastos. São Paulo: LPM, 1989.
- BLOOM, Harold. . Posfácio. In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- BRAVO, NICOLE. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996.
- BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. Landmark: São Paulo, 2010.
- _____. **O Morro dos Ventos Uivantes**. Introdução, tradução, notas e dossiê: Renata Maria Parreira Cordeiro e Eliana Gurjão Silveira Alambert. São Paulo: Landy, 2005.
- _____. **O Morro dos Ventos Uivantes**. Tradução: Raquel de Queiroz. Record: Rio de Janeiro, 2010.
- BROOKES, Peter. **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. New Haven: Yale University Press, 1995.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias sobre o sublime e do belo**. Tradução Enid Abreu Dobránsky. Campinas, S. P.: Papirus, 1993.
- CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. In: CANDIDO. **A educação pela noite e outros ensaios**. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. **O romantismo por Carpeaux**. São Paulo: Leya, 2012. CARROL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas, S. P.: Papirus, 1999.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. **A balada do velho marinheiro**. Trad. Alípio Correia de França Neto. S. P.: Ateliê Editorial, 2005.
- DUN, J. Richard (ed.). **Wuthering Heights a Norton Critical Edition**. New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1991.
- EAGLETON, Terry. The Brontës. In: EAGLETON. **The English Novel: an introduction**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

- FLORESCU, Radu. **Em busca de Frankenstein - o monstro de Mary Shelley e seus mitos**. Tradução. Luiz Carlos Lisboa. S. P.: Mercuryo, 1998.
- FEGAN, Melissa. **Wuthering Heights Characters Studies**. New York: Continuum, 2008.
- FRANK, Katherine. **Emily Brontë – A chainless soul**. London: Penguin Books, 1992.
- FREUD, Sigmund. **Uma criança é espancada: sobre o ensino da psicanálise nas universidades e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. S. P.: Cultrix, 1973.
- _____. **Fábulas de identidade: Estudos de mitologia poética**. Tradução de Sandra Vasconcelos. S. P.: Nova Alexandria, 2000.
- GLEN, Heather (ed.). **The Cambridge Companion to the Brontës**. Cambridge University Press: Cambridge, 2002.
- GILBERT, Sandra & DUBAR, Susan. Looking Oppositely: Emile Brontë's Bible of Hell. In: DUNN. **Wuthering Heights a Norton Critical Edition**. New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1991.
- GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HAGGERTY, George, E. Gothic Narrative in **Wuthering Heights**. In: HAGGERTY. **Gothic Fiction/ Gothic Form**. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1989.
- HOGLE. E. Jerrold. **The Cambridge companion to gothic fiction**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2002.
- JACKSON, Rosemary. **Fantasy: the literature of subversion**. New York: Routledge, 1986.
- JEHA, Julio (org.). **Monstros e a monstruosidade na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- JOSHI, S. T. **Icons of horror and the supernatural: na encyclopedia of our worst nightmares**. United States of America: Greenwood Press, 2007.
- KILGOUR, M. **The Rise of the Gothic Novel**. New York: Routledge, 1995.
- KRISTEVA, J. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.
- LEVINE, Alice (ed). **Byron's Poetry and Prose**. United States: W.W. Norton & Company, Inc, 2010.
- LEWIS, Mathew. **The Monk**. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução: Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- MATURIN, Charles. **Melmoth: the wanderer**. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- MENGHAM, Rod. **Emily Brontë –Wuthering Heights**. London: Penguin Books, 1989.
- MILBANK, Alice. Victorian Gothic in English novels and stories, 1830-1880. IN: HOGLE. E. Jerrold. **The Cambridge companion to gothic fiction**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2002.
- MILLER, Lucasta, **The Brontë myth**. London: Vintage, 2002.
- MILTON, John. **Paradise Lost**. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- _____. **Paraíso perdido**. Tradução Antônio José Lima Leitão. S. P.: Martin Claret, 2006.
- MISHRA, Vijay. **The gothic sublime**. New York: State University of New York Press, 1995.
- MOERS, Helen. The Female Gothic. In: LEVINE, George; KNOEPFLMACHER U. C. (org.) **The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel**. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- MONTEIRO Maria Conceição. **Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2004.
- MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu (1800-1900)**. Tradução Sandra Guardini Vasconcelos, São Paulo: Boitempo, 2003.
- O'BRIEN, Edna. **Byron Apaixonado**. Tradução Mauro Gama. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 2011.
- PLATÃO. **O Banquete**. Porto Alegre: LPM, 2009.

- PIRES, Ramira Maria Siqueira da Silva. Pelas Fendas da razão: a ficção gótica inglesa. In: VOLOBUFF K. **Mito e Magia**. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.
- POLIDORE, William John. The Vampyre IN: SHELLEY. : **Frankenstein**. London: Penguin Classics, 2003 [1819].
- PETERSON, H. Linda (ed.) **Wuthering Heights: Case Studies in Contemporary Criticism**. New York: Bedford/ Saint Martin's, 2003 [1847].
- PRAZ, Mário. **O diabo, a carne e a literatura romântica**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1999.
- PUNTER, David. **The literature of terror: a history of gothic fiction from 1765 to the present day**. Londres: Longman, 1996.
- _____. (Ed.) **A companion to the Gothic**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000. RADCLIFFE, Ann. **The mysteries of Udolpho**. New York: Dover Publications, Inc, 2004.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.
- SÁ, Daniel Serravale. **Gótico Tropical – O Sublime e o Demoníaco em O Guarani**. Salvador: Edufba, 2010.
- SAGE, Victor. (Ed.). **The Gothic Novel**. Houndmills: The Maximilian Press, 1990.
- SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SHELLEY, Mary. _____. **Frankenstein**. Tradução: Everton Raph. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 1998.
- _____. **Frankenstein**. Trad. Miécio Araújo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- STONEMAN, Patsy. **Wuthering Heights**. Cambridge: Icon Books, 1998 (“Icon Critical Guides”).
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. S. P.: Perspectiva, 2004.
- VARMA, Devendra. **The Gothic flame**. London: Scarecrow Press, 1987.
- VASCONCELOS, S. G. Romance gótico: persistência do romanesco. In: _____. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. S. P.: Boitempo, 2002.
- WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. Tradução Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- WATT, James. **Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764 a 1832**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- WILLIAMS, Anne. **Art of Darkness: A poetic of the Gothic**. Chicago and London: University Press, 1995.
- WU, Duncan (ed.) **A Companion to Romanticism**. Oxford: Blackwell Publishers, Inc, 2001.

IMIGRANTES NA LITERATURA BRASILEIRA: REPRESENTAÇÃO DE ALEMÃES E LIBANESES NO SÉCULO XX.

Aline Maria Magalhães de Oliveira Ávila
Doutoranda
Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel (Or.)

1. INTRODUÇÃO

Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação no ano de 2013, nosso intuito era dar continuidade à tarefa de demonstrar a importância do estrangeiro na obra de Guimarães Rosa, trabalho iniciado em nossa dissertação de mestrado que mostrou a relevância da temática do estrangeiro em determinados contos do autor.

No primeiro ano do curso, em reuniões com a orientadora e também motivados pelas disciplinas cursadas, tal projeto de pesquisa passou por uma reestruturação. Essa reestruturação foi necessária, primeiramente, pela necessidade de ampliar o corpus que se afigurou restrito para uma tese de doutorado que deve apresentar certa complexidade e extensão. Com isso, optou-se por estender o tema para a representação do imigrante na literatura brasileira. Com o tema dilatado, naturalmente, o corpus teve que ser também aumentado e, com esse novo olhar, podemos não só completar a análise do tema na obra de Guimarães Rosa como um todo – o que, a princípio, era nossa intenção – comparando a visão transcultural nas relações entre estrangeiros e as técnicas utilizadas pelo autor mineiro com obras de escritores de período anterior e posterior a ele: *Canaã* de Graça Aranha de 1922, *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar de 1975 e *Relato de um certo oriente* de 1979 de Milton Hatoum. Tal abordagem possibilita, em tese, um panorama da representação dos imigrantes alemães e libaneses nesses autores da literatura brasileira.

Diante dessa situação, uma nova pesquisa bibliográfica fez-se necessária para abranger o novo corpus bem mais extenso que o anteriormente proposto. Realizamos novas leituras e fichamentos, bem como foi feita uma releitura das obras mencionadas de Graça Aranha, Raduan Nassar e Milton Hatoum.

No presente momento, estamos nos aprofundando nos conceitos de literatura e cultura que envolvem o tema do imigrante, tais como os conceitos de hibridismo, migração, mestiçagem, as discussões em torno da identidade nacional e identidade cultural, questões sobre transculturação e reflexões em torno da chamada “literatura migrante”, expressão utilizada para designar a produção

literária construída a partir da perspectiva do imigrante, dos escritores situados nos “entre-lugares” marcados pela articulação de diferenças culturais.

A tese, portanto, está em fase inicial de execução.

2. OBJETIVOS

Assim, nossa proposta consiste em uma tentativa de avaliar como se dá a representação de determinado grupo de imigrantes e como ela se modifica ao longo do século XX, proporcionando um panorama dessa representação na literatura brasileira nesse século.

Para tanto, mostraremos como o tema é abordado de diferentes modos, em diferentes momentos da história e sob a ótica de diferentes autores. Deste modo, pretende-se realizar uma análise comparativa entre os seguintes textos: *Canaã* de Graça Aranha, de 1902, que tem como protagonistas imigrantes alemães, e é considerado pela crítica como obra significativa de imigração no Brasil; *Grande sertão: veredas* e “O recado do morro” de Guimarães Rosa, ambos de 1956, que também contam com imigrantes alemães e árabes; *Lavoura arcaica* de 1975 de Raduan Nassar e *Relato de um certo oriente* de 1989 de Milton Hatoum, duas obras representativas da literatura brasileira das décadas de 1970 e 1980, que retratam famílias de imigrantes libaneses.

Pretendemos, a partir da análise detalhada de cada obra, estabelecer comparação entre os textos no que diz respeito à maneira como o imigrante é representado, verificando se a sua construção é estereotipada ou se há preocupação em aprofundar sua psicologia, ou ainda em caracterizá-lo de forma universalizante. Procuramos abordar os conflitos que ocasionalmente surgem no encontro entre alteridades e os recursos textuais utilizados para representar as diferentes culturas. Pretende-se, ainda, expor que o personagem imigrante é visto como um importante elemento formador e transformador da sociedade e como a literatura apresenta isso.

Espera-se que essa abordagem aprofundada do tema possa possibilitar, ao final, a importância de um recorte específico no interior dos estudos literários, ancorado na especificidade de características textuais, de processos de enunciação propícios uma “linguagem migrante”, conforme sugerem alguns críticos como Homi Bhabha (1998), Maria Zilda Cury (2006), Maria Bernadete Porto e Sonia Torres (2005), dentre outros.

3. METODOLOGIA

Vale dizer, em primeiro lugar, que se trata de uma pesquisa bibliográfica, o que já limita o modo e as técnicas de abordagem do material.

O primeiro passo, na verdade já bem avançado, é a continuação do levantamento bibliográfico. A realização da dissertação de mestrado foi oportunidade para levantamento de proposições teóricas sobre o tema do imigrante na literatura e ainda da fortuna crítica rosiana. Essa

atividade – não apenas em relação ao tema e a Guimarães Rosa – será complementada ao longo da pesquisa, uma vez que, além de estudos a serem localizados, conta-se que haverá novas publicações relativas ao tema em pauta, aos escritores selecionados e às categorias da narrativa. A novos levantamentos e descobertas segue sempre a seleção dos textos com a supervisão da orientadora.

O passo seguinte é a leitura e fichamento da bibliografia, também já cumprido em parte. Tal etapa compreende não só a leitura ou releitura de textos teóricos e críticos, mas ainda a das obras selecionadas como corpus, etapa também efetivada em parte, a ser completada.

Tal atividade demanda tempo, atenção e paciência e deve ser concretizada em etapas. Assim a leitura ou releitura e fichamento serão feitos de acordo com os seguintes grupos de textos:

- a) obras do corpus;
- b) proposições teóricas sobre o tema;
- c) estudos de historiadores e críticos da literatura sobre o contexto literário e ensaios críticos sobre os escritores escolhidos;
- d) proposições teóricas sobre as categorias da narrativa;

A etapa seguinte compreende a análise acurada de cada narrativa em particular. Os resultados dessa análise possibilitarão o estudo comparativo das obras e dos momentos literários em pauta sempre em relação ao tema proposto.

A articulação das partes redigidas tendo em vista a realização do relatório para o exame de qualificação a ser feito em 04/05/2016 é a tarefa seguinte. Tal relatório deve constituir a versão a mais completa possível da pesquisa para que se possa aproveitar ao máximo a avaliação e as sugestões da banca de qualificação.

Em seguida, caberá o trabalho de atender às solicitações da banca, fazer a redação final de todo o trabalho, em especial da introdução e das considerações finais.

4. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Pensar a questão do imigrante na literatura coloca-nos diante de uma diversidade de temas, de questões culturais e formais, que pedem ao crítico desses objetos maior sensibilidade e pluralidade de olhares. Como o tema é complexo e tem desdobramentos socioeconômicos, políticos, culturais e até mesmo psicológicos e emocionais, surge a necessidade de interdisciplinariedade para realizar uma boa interpretação das obras em que ele aparece. Deste modo, o desenvolvimento da pesquisa é pautado em elementos da literatura comparada, mas também apoiado na crítica sócio-histórica e no referencial metodológico dos estudos culturais.

Nos estudos de cultura, buscaremos suporte em trabalhos de teóricos e críticos como os de Homi Bhabha (1998), que reflete sobre conceitos como diferença cultural, pós-colonialismo, estereotipia, hibridismo, dentre outros pertinentes ao tema deste trabalho. Ainda nessa linha teórica,

temos o apoio das reflexões de Edward Said (2007) que, dentre outras considerações, sugere que o intelectual deve falar a partir de uma margem, evitar pensamentos centralizados e conceitos cristalizados sobre culturas, levando sempre em conta os marginalizados do conjunto social, os “fora de lugar”, os “ex-óticos” em que se encaixam os estrangeiros. Também teremos como baliza Nestor Garcia Canclini (2000, p.326), que ocupa um importante lugar na crítica latino-americana nas questões de hibridismo e processos de tradução cultural: “a hibridez tem um longo trajeto nas culturas latino-americanas”, diz ele. Ainda nessa linha de pensamento, Stuart Hall (2000) assume grande importância no campo dos estudos culturais, devido aos esforços para difundir a ideia de que a construção da identidade na chamada pós-modernidade é um processo ainda em andamento, impuro e híbrido.

A fim de abordarmos as questões culturais nas obras selecionadas, outro conceito-chave é o de transculturação que Ángel Rama (2001) transpõe para as obras literárias a partir do conceito antropológico e cultural elaborado por Fernando Ortiz (1983). Octavio Ianni (2000) também é apoio para discutirmos a questão da transculturação, bem como para a discussão sobre fronteiras, viagens e viajantes, tópicos frequentes na abordagem do tema em análise.

São ainda de fundamental apoio ensaios teóricos e críticos de Antonio Candido, como aqueles contidos em *Literatura e sociedade* (2006), em que o ensaísta propõe uma crítica que leve em consideração os elementos externos, no caso, o âmbito social, “[...] não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”. (CANDIDO, 2006, p. 13). A partir de sua metodologia de trabalho que integra o externo e o interno, texto e contexto, fato e ficção, buscamos uma interpretação coerente do texto que seja capaz de integrar os elementos históricos, culturais e sociológicos que envolvem o tema da imigração.

A pesquisa aqui proposta é realizada por meio do estudo de categorias narrativas como a história, as personagens, o narrador, a focalização, o tempo e o espaço. Essas categorias constroem os temas apontados, de modo que o caminho para o conhecimento deles e da maneira como são elaborados pelos diferentes autores é a análise de cada categoria de do seu conjunto, pois elas, em geral, compõem as ideias organicamente. Damos destaque aos estudos da narrativa que tratam do personagem, como o texto teórico de Antonio Candido “A personagem do romance” (2000), dentre outros. Buscamos, ainda, recursos nos teóricos da narrativa como Gérard Genette em *Discurso da narrativa* (1976), que trata do narrador, da focalização e do tempo. No que se refere ao tempo, é relevante o estudo de Benedito Nunes *O tempo na narrativa* (2000) e, quanto, ao espaço, buscamos apoio em *Espaço e romance* de Antonio Dimas (1985) e *Osman Lins Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976).

Além disso, no que se refere ao estudo de cada obra em particular do corpus escolhido, vamos nos ater também aos ensaios críticos relativos a cada autor ou narrativa, destacando, naturalmente, a crítica voltada para os aspectos sócio-históricos e para a construção dos textos selecionados.

Na seleção dos trabalhos que nos auxiliam a fomentar a leitura da obra voltada para o tema do imigrante na obra de Guimarães Rosa, tomamos como critério principal a crítica mais voltada para os aspectos sociais e históricos da ficção rosiana, que vê nela a retomada de elementos da história do Brasil, caminho aberto por Antonio Candido, seguido por Walnice Nogueira Galvão. Na crítica mais recente dessa linha há trabalhos que consideram o romance *Grande sertão: veredas* como “retrato do Brasil”, como é o caso de Willi Bolle (2004). Ainda levamos em conta o trabalho de Luiz Roncari (2004) e o estudo de Marli Fantini Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens (2003), que interpreta a obra de Rosa como uma poética de fronteiras e destaca a atuação do escritor como transculturador. Contamos, ainda, com o apoio de ensaios que compõem o livro *Ficção e ensaio: literatura e história no Brasil* (2012), de Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto.

Para o estudo de *Canaã*, de Graça Aranha, buscamos apoio em historiadores da literatura e críticos como Alfredo Bosi em obras como *O Pré-Modernismo* (1966) e *História concisa da literatura brasileira* (1994); em Lúcia Miguel Pereira (1957) na obra *História da literatura brasileira: prosa de ficção (1870-1920)*; valemo-nos também dos estudos de José Paulo Paes: *Canaã e o ideário modernista* (1992) e de Roberto Schwarz “*A estrutura em Canaã*” (1975), dentre outros textos de igual importância que constam em nossa bibliografia.

Encontramos apoio para o estudo da obra de Raduan Nassar em alguns ensaios publicados nos *Cadernos de Literatura Brasileira*: Raduan Nassar (1996), do Instituto Moreira Salles, tais como o de Leyla Perrone-Moisés: “Raduan Nassar: da cólera ao silêncio” e de Milton Hatoum: “Raduan Nassar. Os companheiros”, e em dissertações e teses sobre o autor, sobretudo a dissertação de Francine Iegelski: *Tempo e memória, literatura e história*. Alguns apontamentos sobre *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar e *Relatos de um certo oriente*, de Milton Hatoum (2007).

Sobre a obra de Milton Hatoum encontramos suporte em estudos como o de Luiz Costa Lima “*O romance de Milton Hatoum*” (2002); de Tânia Pellegrini: “*Milton Hatoum e o regionalismo revisitado*” (2004); de Stefania Chiarelli: *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum* (2007), autora que também estuda a representação do imigrante, analisando os diferentes modos de se narrar a experiência da alteridade; de Maria Zilda Cury: “*Topografias da ficção de Milton Hatoum*” (2009); de Marleine Toledo: *Milton Hatoum: itinerário para um certo relato* (2006), dentre outros que constam na bibliografia. Levamos em conta, ainda, os apontamentos do próprio autor sobre sua obra: *Literatura e memória: notas sobre Relato de um certo Oriente*, de 1996.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANHA, Graça. **Canaã**. In: _____. *Obra completa*. Org. de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968. p. 45-226.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myrian Ávila, Eliana Lourenço de L. Reis; Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. (Humanitas).
- BOLLE, Willi. **grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- BOSI, Alfredo. *O Pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.
- _____. **História concisa da literatura brasileira**. 44 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- Cadernos de Literatura Brasileira**. Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, setembro de 1996.
- Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Edição especial, n. 20-21, dezembro de 2006.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- _____. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p.140-162.
- _____. *A personagem do romance*. In: _____ et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2000. p.53-80. (Coleção Debates).
- _____. *O homem dos avessos*. In: _____. **Tese e antítese**. São Paulo: Nacional, 1964. p.119-139.
- _____. *O olhar crítico de Angel Rama*. In: _____. **Recortes**. São Paulo: Cia das Letras, 1993. p.140- 147.
- _____. Antonio Candido indica 10 livros para conhecer o Brasil. Disponível em: blogdaboitempo.com.br/.../antonio-candido-indica-10-livros-para-conhecer-o-brasil/ Acesso em: dezembro de 2013.
- CHIARELLI, Stefania. **Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum**. São Paulo: Annablume, 2007.
- CURY, Maria Zilda. *Topografias da ficção de Milton Hatoum*. In: _____.; AVILA, Miriam (Org). **Topografias da cultura: representação, espaço e memória**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 41-62.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura da diferença*. Tradução de M.B. Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____.; DUFOURMANTELLE, A. **Da hospitalidade: Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. Trad. Antônio Romance. São Paulo: Escuta, 2003.
- DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura comparada e estudos culturais: pontos de convergência; pontos de divergência*. **Cadernos do IL/UFRGS**. Porto Alegre: IL/, nº 20, p. 107-115, dez. 1998.
- FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens**. Cotia: Ateliê; São Paulo: SENAC, 2003.
- GALVÃO, Walnice. **Mínima mímica**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- _____. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Série debates).
- _____. *Forasteiros*. In: _____. **Desconversa**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998. p. 15-28.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1972.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz T. da Silva; Guacira L. Louro. 4.ed. Rio de Janeiro: LP&A, 2000.
- HATOUM, Milton. **Relato de um certo oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. _____. *Literatura e memória: notas sobre Relato de um certo Oriente*. São Paulo: PUC, 1996.
- IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

- IEGELCKI, Francine. **Tempo e memória, literatura e história**. Alguns apontamentos sobre Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar e Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum. (dissertação de mestrado em Língua, Literatura e Cultura Árabe). Universidade de São Paulo, 2006.
- LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José. Antonio. **Ficção e ensaio: literatura e história no Brasil**. São Carlos: EdUFSCar, 2012.
- _____.; NASCIMENTO, Edna. M. F.S. O sertão de João Guimarães Rosa. In.: SEGATTO, José; BALDAN, Ude (Org.) **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999. p. 91-103.
- LIMA, Luiz Costa. O romance de Milton Hatoum. In: _____. **Intervenções**. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 305-322.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- MACHADO, Ana Maria. **O recado do nome**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- NUNES, Benedito. **O tempo da narrativa**. São Paulo: Ática, 2000. (Princípios)
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. **Nós e eles: relações culturais entre brasileiros e imigrantes**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- PAES, José Paulo. **Canaã e o ideário modernista**. São Paulo: Edusp, 1992.
- PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. In: _____. **Despropósitos: estudos de literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Anablume/ Fapesp, 2008.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira: prosa de ficção (1870-1920)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p.239-252.
- RAMA, Angel. Las dos vanguardias latinoamericanas. **Revista Maldoror**, Montevideo, n.9, p.58-65. 1973.
- _____. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra.G.T. (Org.). **Literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: Edusp, 2001. p. 209-237.
- _____. Literatura e cultura. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra.G.T. (Org.). **Literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: Edusp, 2001. p. 239-280.
- RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa**. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.
- _____. O engasgo de Rosa e a confirmação milagrosa. DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha. **Outras margens**. Estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 117-150
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- _____. O recado do morro. In: ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. 5-72.
- _____. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Mayer-Clason**. Org. Maria Aparecida F. M. Bussolotti; Tradução de Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ABL; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- ROSENFELD, Katrin. **Desenveredando Rosa**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- ROSSUM-GUYON, Françoise Van; HAMON, Phillipe.; SALLENAVE, Daniëlle. **Categorias da narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1976.
- SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHWARZ, Roberto. A estrutura em Canaã. In: _____. **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1965.
- SCLIAR, Moacyr. Sonho em movimento: a imagem do imigrante na literatura brasileira. **Revista USP**, São Paulo, n. 36. p. 136-139, dezembro/fevereiro 1997-98.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Estudos culturais: os novos desafios para a teoria da literatura. **Díálogos latino-americanos**, n.1, 2000, p. 33-44, Aarhus Universitet, Dinamarca. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16200105>. Acesso em 17/07/2014.
- TOLEDO, Marleine Paula M. F. de. **Milton Hatoum: itinerário para um certo relato**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

VAZ, Artur E. A; BAUMGARTEN, Carlos A; CURY, Maria Zilda F. (Org). **Literatura e imigração: sonhos em movimento**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, POS-LIT; Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, PPG em Letras: História da Literatura, 2006.

ZILBERMAN, Regina. O recado do morro: uma teoria da linguagem, uma alegoria do Brasil. In: Regina Zilberman (Org.) **Corpo de baile**: romance, viagem e erotismo no sertão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. p. 93-106.

NA COMPANHIA DE LOBOS E LOBISOMENS: O FEMINISMO E O GÓTICO NOS CONTOS DE ANGELA CARTER

Aline Cristina Sola Orlandi
Mestranda

1.OBJETIVOS

Angela Carter revisita em **The Bloody Chamber and Other Stories** o folclore dos contos de fadas. É possível notar nos contos presentes nessa obra, em especial nos escolhidos como objetos de estudo - “The Werewolf” e “The Company of Wolves” – que Carter utiliza de aspectos do Feminismo, a fim de desarticular o patriarcado e apresentar uma mulher forte e independente; e também elementos do Gótico, que vêm relacionados ao ambiente da floresta e à figura do lobo.

Pretende-se, assim, ao analisar os contos, clarear como Carter, por meio da revisão de enredos clássicos de contos de fadas — bem como da recorrência e revisão da própria estrutura desse tipo de literatura —, do uso de elementos do Gótico e de aspectos do Feminismo, coloca em xeque o patriarcalismo, desarticulando os padrões e pressupostos sobre os quais se assenta a sociedade e a literatura ocidentais ao criar a representação de mulheres fortes e independentes que rompem e destoam dos tabus sociais e sexuais vigentes.

2. METODOLOGIA

Para a análise desses contos serão empregados, como embasamento teórico, textos críticos que auxiliem no melhor entendimento da escrita carteriana; textos de teoria e crítica feminista; e textos de teoria e crítica do Gótico. Serão utilizados também, como suporte, compêndios de teoria da narrativa e da teoria da narrativa fantástica para as análises estruturais dos contos. Essas leituras auxiliarão na análise dos contos tendo em vista os aspectos feministas e góticos empregados pela autora, bem como os aspectos da literatura fantástica presentes em ambos os contos, particularmente a figura do lobisomem.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

As principais referências sobre o Feminismo que estão sendo utilizados são Virginia Woolf com **Um Teto todo seu**, a própria Angela Carter com **The Sadeian Women: an exercise in cultural history**, e Sandra Gilbert e Susan Gubar com **The Madwoman in the Attic**. Sobre o Gótico, as

principais referências, entre outras, são **Gothic**, de Fred Botting, e **Femicidal Fears: Narratives of the Female Gothic Experience**, de Helene Meyers. Sobre a obra de Angela Carter, duas referências importantes para a pesquisa são **The Infernal Desires of Angela Carter: Fiction, Femininity, Feminism**, organizada por Joseph Bristow e Trev Lynn Broughton, e “**Exposta ao vento e ao sol**”: **A construção da personagem feminina na ficção de Angela Carter**, de Cleide Antonia Rapucci.

Até o momento, a pesquisa se encontra em fase de leituras, tendo em vista que nesses dois primeiros semestres há o cumprimento dos créditos exigidos pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários em disciplinas (24 créditos) e em participação em eventos (4 créditos). Os principais textos lidos até o momento, que efetivamente são fundamentais para a pesquisa, são: **The Madwoman in the Attic** de Sandra Gilbert e Susan Gubar; **The Sadeian Woman** de Angela Carter; **Introdução à literatura fantástica**, de Tzvetan Todorov; **O realismo maravilhoso**, de Irleamar Chiampi; **Um teto todo seu**, de Virginia Woolf; **Gothic**, de Fred Botting; e **A psicanálise dos contos de fadas**, de Bruno Bettelheim.

No primeiro semestre a disciplina cursada foi “Semiótica e Literatura”, que contribuiu para uma melhor compreensão da narrativa, em especial a narrativa de contos de fadas. No segundo semestre será cursada a disciplina “Aspectos da Narrativa”, que se espera contribuir para uma análise mais detalhada dos contos, e também a disciplina “Ficção de Terror”, da qual se espera contribuição para a análise dos elementos góticos presentes nos dois contos.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARTER, Angela. The Company of Wolves. In: _____. **The Bloody Chamber and Other Stories**. New York: Penguin Books, 2011, p.141-152.
- _____. **The Sadeian Woman**: an exercise in cultural history. London: Virago, 2011.
- _____. The Werewolf. In: _____. **The Bloody Chamber and Other Stories**. New York: Penguin Books, 2011, p.137-139.
- BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. London; New York: Routledge, 1996.
- BRISTOW, Joseph e BROUGHTON, Trev Lynn. **The Infernal Desires of Angela Carter: Fiction Femininity, Feminism**. Harlow: Longman, 1997.
- CHIAMPI, Irleamar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XVII.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de F. C. Martins. Lisboa: Vega, [19--]
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic**: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven: Yale University Press, 2000.
- GRIMM, Jacob. **Os contos de Grimm**. São Paulo: Paulus, 2005.
- MEYERS, Helene. **Femicidal Fears: Narratives of the Female Gothic Experience**. Albany: SUNY Press, 2001.

PERRAULT, Charles. **Contos da Mamãe Gansa**. Porto Alegre: Paraula, 1994.

PROPP, Vladimir Iakovlevich. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RAPUCCI, Cleide Antonia. **“Exposta ao vento e ao sol”: A construção da personagem feminina na ficção de Angela Carter**. 1997. 380 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras (FCL), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Assis, SP.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Debates, 98).

VOLOBUEF, Karin. Um estudo do conto de fadas. **Revista de Letras**, São Paulo: UNESP, v. 33, p. 99 – 114, 1993.

WARNER, Marina. **Da fera à loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. Tradução Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WOOLF, Virginia. Profissões para mulheres. In: _____. **KewGardens. O status intelectual da mulher. Um toque feminino na ficção. Profissões para mulheres**. Trad. Patrícia de Freitas Camargo e José Arlindo F. de Camargo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).

_____. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

A METRÓPOLE E A ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA NO *MANHATTAN TRANSFER* DE JOHN DOS PASSOS.

Aline Shaaban Soler
Mestranda - Bolsista CAPES
Profa. Dra. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas (Or.)

Objetivos

O objetivo do presente projeto é investigar a representação da metrópole construída ao longo do *Manhattan Transfer* de John Dos Passos e o modo como está depende da estética desenvolvida por Dos Passos no mesmo. Parte-se aqui do pressuposto de que, para além do conteúdo abordado, a estrutura fragmentada da obra que opera por meio da montagem é essencial para a imagem que surge da cidade grande. Como objetivo secundário, propõe-se aqui averiguar até que ponto o *Manhattan* pode e deve ser compreendido a partir das inovações propostas pelo cinema e por seu modo particular de narração, baseado na montagem.

Metodologia

A metodologia de pesquisa utilizada no projeto se resume a leitura de bibliografia pertinente aos temas implicados e análise da obra em questão. A bibliografia está pautada nos seguintes temas: desenvolvimento da metrópole na primeira metade do século XX; o surgimento do cinema e o expediente estético por ele mobilizado; o modernismo literário, especificamente, estadunidense; abordagens da obra de Dos Passos de acordo com sua fortuna crítica. A pesquisa bibliográfica será realizada em bibliotecas e por meio das bases de dados Project MUSE e JSTOR. A análise da obra será empreendida com base nos conceitos retirados da bibliografia pesquisada, no entanto, primando por uma abordagem imanente. Escolhe-se aqui empreender uma análise por capítulos e de como estes se articulam na construção da obra.

Fundamentação teórica e o estágio atual da pesquisa

Até o momento foram pesquisados os seguintes tópicos da pesquisa: levantamento da recepção da obra de Dos Passos no exterior; diferenças entre *Manhattan Transfer* e a trilogia *U.S.A.*; levantamento das influências de outros autores e obras no *Manhattan Transfer*; determinação das principais abordagens da obra; início da análise da obra. Segue abaixo uma pequena prévia a respeito do desenvolvimento de cada um destes tópicos.

I – LEVANTAMENTO DA RECEPÇÃO DA OBRA DE DOS PASSOS NO EXTERIOR

John Dos Passos pode ser considerado um dos mais significativos escritores do modernismo nos Estados Unidos. É inegável que seu nome ficou para posteridade, sobretudo, em razão da trilogia *U.S.A.* – composta pelas obras *The 42nd Parallel* (1930), *1919* (1932) e *The Big Money* (1936) –, mas também por obras tais como *Manhattan Transfer* (1925), *Three Soldiers* (1921) e *One Man's Initiation* (1917).

Nos dias de hoje, Dos Passos parece ter perdido parte de seu prestígio entre a crítica estadunidense. Como pontuam Andrew Hook e David Seed (2010), “Em comparação com outros grandes nomes dos anos entre guerras, tais como Hemingway, Faulkner e Fitzgerald, ele recebeu menos atenção da crítica”¹ (p.251). Uma breve busca na base de dados do *Project MUSE* só confirma esta tese. Isto porque ao se pesquisar por ‘John Dos Passos’ surgem 1197 resultados referentes a artigos, resenhas e livros, enquanto que para ‘Ernest Hemingway’, ‘William Faulkner’, e ‘Scott Fitzgerald’, 3249, 5503 e 5054 respectivamente².

O fato é que, depois de *U.S.A.*, Dos Passos não escreveu nenhuma obra com o mesmo impacto desta. Donald Pizer, por exemplo, ao buscar compreender como que, a partir de influências modernistas, Dos Passos construiu seu próprio estilo narrativo, afirma que embora “a carreira de Dos Passos abranja metade de um século, a parte mais significativa de sua obra se dá durante a década de 1920”³ (2012, p.51). Além disso, outro fator de peso para seu descrédito foi, ao que parece, sua trajetória política.

Se a recepção de Dos Passos nos Estados Unidos já é pequena, seja por não ter publicado nenhuma obra significativa após o modernismo, seja por sua trajetória política, no Brasil, é quase nula. Já foram levantadas algumas fontes bibliográficas com relação ao tema, mas, até o momento, nenhuma delas foi analisada mais detidamente.

II – DIFERENÇAS ENTRE *MANHATTAN TRANSFER* E a TRILOGIA *U.S.A.*

A trilogia *U.S.A.* é por muitos considerada a principal obra de Dos Passos. Nela podem ser identificados tanto um conteúdo, quanto um estilo modernista. Seu grande mérito é desenvolver uma técnica narrativa composta por quatro registros de escrita distintos: narrativas sobre personagens, coletânea de notícias de jornais e canções populares, fluxos de consciência e

¹ “In comparison with other big names of the interwar years, such as Hemingway, Faulkner, and Fitzgerald, he has received far less critical attention” (HOOK; SEED, 2010, p.251)

² Pesquisa realizada no dia 20 de julho de 2014 no site <http://muse.jhu.edu/>, com os termos ‘John Dos Passos’, ‘Ernest Hemingway’, ‘William Faulkner’ e ‘Scott Fitzgerald’.

³ “John Dos Passos’s career spans half a century, the bulk of his significant work occurred during the 1920s.” (PIZER, 2012, p.51)

biografias de pessoas públicas. Estes quatro registros juntos são mobilizados no intento de apresentar um panorama da vida do homem moderno.

O *Manhattan* é o romance que antecede *U.S.A.*. Nele estão presentes muito dos recursos desenvolvidos na trilogia. Por isso, cabe aqui distinguir as peculiaridades de um e outro, no intento de demonstrar que o *Manhattan* não deve ser visto como apenas um prelúdio da trilogia.

Ambas as obras ancoram-se na montagem de fragmentos e possuem ponto em comum. Um deles é o uso de jornais e canções populares, no intento de relacionar o cotidiano particular das personagens ao contexto histórico. No *Manhattan* tais fontes históricas surgem embutidas no próprio enredo; na trilogia possuem uma seção própria, o *Newsreel*.

O outro recurso é a escolha não de um, mas de vários protagonistas. *Manhattan* é sobre a vida em Nova York, nas grandes cidades. E não seria por meio de alguns protagonistas compartilhando o mesmo meio que Dos Passos daria conta de representá-la, mas sim retratando a vida de vários protagonistas distintos, indivíduos de classes sociais diferentes, com visões contraditórias de mundo. Um caipira em sua busca fracassada de uma vida melhor, um advogado em plena ascensão profissional e uma bela atriz de teatro frustrada emocionalmente são algumas das personagens que dão o colorido da obra. Estas narrativas são articuladas por meio de pequenos episódios sobre a vida cotidiana de cada personagem. Alguns destes aparecem apenas uma única vez; outros estão presentes durante toda a narrativa, inclusive, travando relações que, geralmente, surgem do acaso. *U.S.A.* é a história de um povo e, o que de maneira alguma deve ser negligenciado, a história de um povo no início do século XX. Um povo, vários protagonistas. *U.S.A.* difere de *Manhattan*, pois no primeiro os episódios narrados são razoavelmente mais longos e Dos Passos trabalha com blocos de protagonistas, cada bloco pertencendo a um os três volumes da trilogia.

No *Manhattan* a vida nos grandes centros urbanos e o modo como os indivíduos são tragados pelas forças impessoais da sociedade (Hook; Seed, 2010, p.253) não está presente com tanta intensidade na trilogia. Embora esta também aborde tal tema, outros temas, como a I Guerra Mundial, possuem peso igual ou maior do que o da vida na metrópole. Mesmo com relação à organização estrutural as duas obras são distintas. Ambas trabalham com o princípio do conflito entre trechos narrativos na produção de sentido. No entanto, enquanto o *Manhattan* trabalha com apenas um estilo narrativo, *U.S.A.* trabalha com *quatro* modos narrativos distintos. Grosso modo, no primeiro, o sentido emerge da diferença entre os conteúdos dos episódios, no segundo, de modos distintos de se abordar um mesmo assunto.

III – LEVANTAMENTO DAS INFLUÊNCIAS DE OUTROS AUTORES E OBRAS NO *MANHATTAN TRANSFER*

No que diz respeito às influências mais marcantes até o momento de escrita do *Manhattan*, há um consentimento entre críticos de que a viagem de Dos Passos a Europa⁴, sobretudo a Paris, foi de extrema importância, a partir do momento em que propiciou o contato com o meio artístico no qual florescia o modernismo. Para Hook e Seed, após sua estadia em Paris, Dos Passos passou a ver Nova York de outra maneira, apontando para a necessidade de uma nova estética de representação das mudanças urbanas (2010, p.252).

Os mesmos críticos também pontuam como principais influências o pintor Fernand Leger e o poeta Blaise Cendrars, o primeiro pelo uso da justaposição de imagens e o segundo pela arte da simultaneidade (2010, p.252). Por outro lado, Pizer sugere como determinantes a influência do cubismo de Pablo Picasso e Georges Braque, assim como do cinema de David Wark Griffith, mais especificamente, dos filmes *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916). Os três concordam que *The Waste Land* de T. S. Eliot influenciou sobremaneira *Manhattan* no modo como Dos Passos concebe a cidade como maior representante do vazio da vida moderna (Pizer, 2012, p.56), e referem-se ao trabalho de E. D. Lowry a este respeito.

IV – DETERMINAÇÃO DAS PRINCIPAIS ABORDAGENS DA OBRA

Duas frentes de análise tem-se mostrado muito produtivas no que tange à compreensão de *Manhattan*. São elas: a da representação da metrópole – com o surgimento das multidões, a relação entre massa e indivíduo e o impacto do desenvolvimento industrial – e a fragmentação da obra – que se pauta na montagem e, por isto, pode ser aproximada de uma estética usualmente cinematográfica. Uma abordagem mais voltada ao conteúdo da obra e outra à estrutura da mesma. Embora a grande maioria da bibliografia visitada aborde ambas as frentes de análise, geralmente, uma das duas é desenvolvida de forma mais sistemática, ora a da representação da metrópole, ora a da estrutura da obra. É evidente que ambos os aspectos estão profundamente relacionados e dependem um do outro. Assim como a representação da metrópole no *Manhattan* depende da organização fragmentada do mesmo, esta não teria se desenvolvido em outro contexto histórico que não o dos grandes centros urbanos.

V – INÍCIO DA ANÁLISE DA OBRA

Até o momento procurou se desenvolver um método de análise que contemplasse ambas as abordagens, tanto a do conteúdo, quanto a da estrutura. A abordagem escolhida, a partir disto, é a da análise por capítulos e, posteriormente, da articulação entre eles. O primeiro capítulo já foi analisado e o estudo do segundo encontra-se em andamento.

⁴ Dos Passos trabalhou na I Guerra Mundial como condutor de ambulâncias.

O primeiro capítulo chama-se “Embarcadouro” e é constituído por quatro episódios e, assim como o restante dos capítulos, uma epígrafe. No primeiro episódio é descrita a chegada de uma enfermeira que traz uma criança ao berçário, já repleto de outras tantas crianças. O segundo se detém na chegada de Bud, um caipira que vai tentar a vida em Nova York. O terceiro é sobre Ed Thatcher e a visita que faz a sua filha recém-nascida, Ellen, e sua esposa na maternidade. O quarto versa a respeito de um homem de barbas que se depara com um anúncio de um barbeador Gillette e resolve compra-lo para barbear-se.

Destes episódios, como se pode perceber, dois deles são sobre personagens anônimas e outros dois sobre personagens que irão reaparecer ao longo do restante da narrativa. De acordo com a análise empreendida destes episódios conclui-se que, embora a primeira impressão seja a de que eles foram agrupados aleatoriamente, há um princípio que norteia esta composição. No caso, estes episódios possuem em comum o fato de demonstrarem a massificação do indivíduo na metrópole – não é em vão que dois deles são sobre personagens anônimos. Assim como o recém-nascido depositado no berçário, Ellen é apenas mais uma que nasce na maternidade. Bud precisa fazer a barba para procurar um emprego, assim como aquele homem que resolve comprar um barbeador, pois no anúncio lhe vendem a imagem de que um homem barbeado será rico e bem sucedido. Tem-se aqui o retrato de um aspecto da vida metropolitana produzido pela junção destes episódios em um único capítulo.

Referências bibliográficas

DOS PASSOS, John. **Manhattan Transfer**. Tradução: Enéas Camargo. Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro: Editora Guaíra, 19--.

HOOK, Andrew; SEED, David. John Dos Passos. In: SEED, David (edição). **A Companion to Twentieth-Century United States Fiction**. Chichester; Malden, MA: Wiley Blackwell, 2010.

PIZER, Donald. John Dos Passos in the 1920s: The Development of a Modernist Style. In: **Mosaic: a jornal for the interdisciplinary study of literature**, v. 45, n. 4, December 2012.

JULES LAFORGUE E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: A IRONIA E A RELAÇÃO COM O GAUCHE

Aline Taís Cara Pinezi
Doutoranda – Bolsista Capes
Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite (Or.)

Introdução e objetivos

Em 2005, começamos a desenvolver um trabalho de análise de poemas de autores inseridos no Simbolismo brasileiro. Em decorrência desses estudos, o gosto pelo movimento cresceu, mas a busca era outra: encontrar um autor que, mesmo fazendo parte do movimento, fosse tão crítico e irônico a ponto de transpô-lo. Assim, surgiu o interesse pelo poeta francês Jules Laforgue (1860-1887); passamos, pois, em 2007, a dedicar-nos ao estudo de sua produção, sobretudo a poética.

Em 2010, após a conclusão do Mestrado, pensamos em dar continuidade aos estudos da ironia e também da oralidade, visto que este é um campo muito vasto e repleto de possibilidades de análise, sobretudo no que diz respeito às composições do poeta francês, plenas de recursos estilísticos, de intertextualidade, de vocabulário próprio e de jogo de palavras.

Jules Laforgue foi um importante decadentista/simbolista cuja obra perpassa estes dois movimentos literários; seguiu, segundo denominação de Wilson (1967), a corrente “coloquial-irônica” do Simbolismo, fazendo uso, portanto, de recursos como ironia, crítica, paródia, humor e dissonância. O escritor nasceu em Montevideú, Uruguai. Seus pais eram franceses e, quando Laforgue estava com seis anos de idade, mudou-se para a França com eles. Por isso, escreveu em francês e também realizou traduções de autores estrangeiros para o idioma adotado; dentre estes, Walt Whitman.

Foi um importante escritor da modernidade literária, apesar de um tanto eclipsado por seus contemporâneos tão renomados: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Verlaine. Utilizou a paródia, a alegoria, o pastiche e a caricatura com o propósito de imbuir efeito às suas criações, apresentando um ideal poético que perpassa o discurso clownesco, minucioso e excêntrico. Não visava dar um sentido mais puro às palavras; ao contrário, pretendia colocar em confronto as torres de marfim e o mundo *fin-de-siècle*, porque se preocupava com o cotidiano e o tematizava.

A crítica voltou seus olhos novamente para o escritor em meados do século XX, reconhecendo a relevância de seu trabalho, visto que o poeta foi um visionário, esteve à frente de

seu tempo, tornando-se ponto de partida para grande parte da poesia subsequente, a qual se serviu das características inovadoras e dos recursos surpreendentes que ele utilizava.

Muitos procedimentos poéticos que Laforgue já utilizava podem ser encontrados em vários poetas subseqüentes, inclusive brasileiros, dentre os quais estão os nossos modernistas Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Manuel Bandeira (1886-1968). Aproximam-se também dos mecanismos empregados por Laforgue os poemas de dois simbolistas brasileiros: Pedro Kilkerry (1885-1917) e Marcelo Gama (1878-1915). Laforgue exerceu influência sobre grandes autores como Cummings, Williams, Crane, Dylan Thomas, além de Eliot e Pound. Este (1976, p.120) apontou toda a importância que deve ser creditada a Laforgue “talvez [...] o mais sofisticado dos poetas franceses”. Mário Faustino (1976) diz ainda que o poeta é um jovem de gênio preparando o mundo para o que virá; é, portanto, um poeta do século XX, mais do que do XIX, um visionário figurando entre os poetas maiores.

Drummond, escritor visionário do Modernismo brasileiro e reconhecidamente um dos grandes nomes da literatura brasileira, apresenta uma poética permeada por peculiaridades e inovações vocabulares, métricas e estéticas. Um dos recursos presentes nos poemas que compõem sua obra inicial é a ironia, muito parecida no tom com a utilizada por Laforgue. Em vista disso, decidiu-se aproximar as leituras das composições destes escritores, a fim de comprovar com exemplos os pontos de encontro de suas poéticas, desenvolvidas de forma peculiar, mas igualmente inovadoras.

Por conseguinte, o objetivo deste projeto de Doutorado é o de comparar alguns poemas destes escritores, analisando a ironia e a noção de poeta “gauche”, visualizando as semelhanças e as diferenças no trabalho destes recursos. O *corpus* escolhido, do qual será feito um recorte de poemas, foi *Les complaints* (1885) e *Alguma Poesia* (1930), por serem obras permeadas pela ironia. Vale ressaltar a escassez de estudos comparativos entre ambos os poetas, o que torna este trabalho significativo se levarmos, ainda, em consideração que Carlos Drummond de Andrade era leitor e admirador de escritores franceses, adotando traços pessimistas e decadentes em várias composições. Outro objetivo reside no fato de que, estudando autores que se distanciam no tempo, mas que se aproximam nos recursos utilizados, a análise desses recursos, sobretudo da ironia, aplicada nos poemas analisados, pode possibilitar ao leitor dos poemas a visualização dos mecanismos utilizados por cada autor para desenvolver esta ironia no texto, permitindo que se entenda este recurso enquanto se observa os exemplos.

O uso particular que os poetas fazem da ironia, recurso próximo à gênese da noção do poeta *gauche*, “torto”, “canhestro”, em face de si e do mundo, que não consegue se encaixar em um contexto social, é também uma constante. Além disso, a ironia aproxima-se do universo decadente, do mundo industrial que se instalava, do ritmo acelerado das cidades, da agitação do mundo

moderno, das torres de marfim, do trabalho incessante, das convenções poéticas a respeito da linguagem.

Como forma de questionar esse universo, Laforgue e Drummond inovam, modificam os moldes vigentes inventando uma nova linguagem e, conseqüentemente, uma nova poesia, mais crítica. Propõem a liberdade das palavras, a liberdade do idioma cativo das convenções poéticas usuais, criando uma modelação poética à margem de regras de escrita. Apropriam-se do verso livre, flexibilizam o ritmo e realizam verdadeiras acrobacias verbais.

Justificativa e relevância do tema

Durante estudos anteriores, visando à conclusão da dissertação de Mestrado - sob o título *A relação ironia/oralidade em L'Imitation de Notre-Dame la Lune, de Jules Laforgue* preocupou-se em estudar o poeta francês Jules Laforgue, os movimentos aos quais ele se inseria e, ao mesmo tempo, distanciava-se, parte de sua obra poética e tópicos de sua biografia, mostrando como dramas pessoais, traumas familiares e viagens refletiram significativamente na composição de muitos de seus poemas - além do modo particular de utilizar a linguagem, inserindo a oralidade, a ironia e a dissonância em seus escritos.

Como sequência desse trabalho, a proposta é de uma análise comparativa entre o poeta francês e o brasileiro Carlos Drummond de Andrade. É citado por diversos autores, a exemplo de Augusto de Campos, que Drummond foi leitor da obra de Jules Laforgue e, assim como ele, inovou. Estudos comparativos são realizados entre Laforgue e Manuel Bandeira, Mário Quintana, entre outros, mas pouquíssimos entre Laforgue e Drummond. Sendo assim, pretende-se destacar, a partir de um recorte de poemas dos escritores em questão, os pontos de encontro entre eles, bem como as particularidades de cada um, analisando sobretudo o tom peculiar conferido à ironia.

Metodologia

Este trabalho foi iniciado com um estudo dos movimentos decadentista e simbolista, além do modernista, nos quais se deve inserir Jules Laforgue e Carlos Drummond de Andrade, respectivamente, além da Modernidade Literária.

Como sequência, o foco foi o estudo da teoria da poesia. Como o objeto de análise deste trabalho são poemas, a leitura de obras dessa temática proporcionará o embasamento necessário e o suporte teórico que direcionarão a leitura dos poemas e as análises.

Além disso, estudou-se tópicos da biografia de Laforgue e de Drummond, visando à compreensão de algumas escolhas poéticas adotadas pelos escritores. A partir desse estudo, pode-se selecionar o *corpus* do trabalho, que foi lido e analisado em linhas gerais, antes de uma escolha pontual de alguns poemas.

Após este panorama inicial, alguns recursos constantes nas obras escolhidas, além da ironia e do *gauche* (estudados em livros de teoria), foram elencados para comporem este trabalho: oralidade, paródia, chiste, humor, *ennui* e intertextualidade; todos terão destaque no trabalho final.

A redação inicial da tese foi apresentada e aprovada perante a banca que compôs o Exame de Qualificação. Agora, o trabalho que tem sido feito é o de aprimorar a escrita da tese, inserindo novas informações nos capítulos já pensados, alterando ou acrescentando conteúdos de acordo com as sugestões realizadas. Algumas leituras sugeridas pela banca examinadora encontram-se em andamento, bem como a redação final do trabalho, as análises dos poemas e as considerações finais.

Estrutura da tese

Para a redação do trabalho final, optou-se em dividir a tese em três partes: Percursos; Formas; Presenças. A primeira, embasada por teóricos como Berardinelli, Hamburger, Bradbury e MacFarlane, Compagnon, Reboul, Chaves, Gledson, entre outros, tratará da Modernidade Literária como um período de contradições e da criação do novo, sem a pretensão de esgotar as discussões a respeito dessa época. Nesse contexto, aparecerão na França o Decadentismo e o Simbolismo – em suas duas vertentes, de acordo com Wilson - em função de Jules Laforgue e de *Les Complaintes*. Com relação ao Brasil, O Modernismo será abordado em função da apresentação de Carlos Drummond de Andrade e de *Alguma Poesia*, sua obra inicial.

A segunda parte da tese trabalhará, sobretudo, a ironia, de acordo com Linda Hutcheon principalmente, como ferramenta do discurso ligada à pressuposição. Além disso, o “gauche”, a sátira, o humor, a paródia e o chiste serão explicados, mostrando como podem estar relacionados à ironia sempre presente no *corpus* do trabalho.

A terceira parte, embasada por Grojnowski, Scepi, Reboul, entre outros, tratará da intertextualidade, como diálogo e como ferramenta construtora de ironia, além do pessimismo, do *ennui* – que toca os poemas corroborando o tom irônico – e da oralidade. Esta última é importante, pois demonstra um trabalho com temas do cotidiano, com vocabulário popular, escolhas que demonstram a escolha do novo, da quebra com os modelos vigentes.

Bibliografia

- ALLEMANN, B. De l'ironie em tant que princepe littéraire. In: **Poétique**. nº 36, nov. 1978.
 ARRIGUCCI JR., D. **Coração partido**: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
 BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética. A teoria do romance**. São Paulo: Edunesp/Hucitec, 1988.
 BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

- BARBOSA, J.A. As ilusões da modernidade. In: **As ilusões da modernidade**: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BASTIDE, R. **Poetas do Brasil**. São Paulo: Dias Cidades, EDUSP, 1997.
- BAUDELAIRE, C. A rainha das faculdades. In: **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- BAUDELAIRE, C. **Les Fleurs du Mal**: Poesia e Prosa. Ivo Barroso (Org.), Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.
- BAUDELAIRE, C. **Oeuvres Complètes**. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Trad. De Plínio Dentzien. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2001.
- BENJAMIN, W. **A modernidade e os modernos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p.31.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. SP: CosacNaify, 2007.
- BERTHIER, P. ; JARRETY, M.(Org.) **Histoire de la France littéraire** : modernités. Tome 3. Paris : PUF, 2006, p.260.
- BERTRAND, J. - **Les Complaintes de Jules Laforgue**: ironie et désenchantement. Paris: Klincksieck, 1997.
- BERTRAND, J. - P. Petite mythologie portative. **Vortex**, nº 2. Université de Liège, 1998. Disponível em <<http://www.orsini.net/Laforgue/vortex2/bertrand2.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2009.
- BERTRAND, J. - P. ; DURAND, P. **Les poètes de la modernité** : de Baudelaire à Apollinaire. Paris : Seuil, 2006.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa: **Jules Laforgue, ou les métaphores du déplacement**. Trad, de l'espagnol par Albert Bensoussan. Paris: L'Harmattan, 2004.
- BORGES, J. L. **Esse ofício do verso**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p.90.
- BORGES, J. L. **Prosa Completa**. Barcelona: Ed. Bruguera, 1979.
- BOSI, A. (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.
- BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BRADBURY, M. e McFARLANE, J. (Org.). **Modernismo**: guia geral 1890-1930. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: companhia das Letras, 1989.
- BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 1996.
- CAMPOS, A. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CANDIDO, A. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.93-122.
- CANDIDO, A. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. 3 ed. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 5 ed. São Paulo: Humanitas, 2006.
- CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. Trad. de J. Guinsburg e Miriam Schnnaiderman. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Debates, 50).
- CASTELLI, C. et al. **Drummond revisitado**. São Paulo: UNIMARCO, 2002.
- CHAVES, F. L. (Org.). **Leituras de Drummond**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Caxias do Sul, RS: EDUCS; Porto Alegre: Nova Prova, 2002.
- CHAVES, Rita. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Scipione, 1993.
- CHEVALIER, J. E GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 11ª edição.
- COELHO, W. **Jules Laforgue – o poeta estrangeiro**. Disponível em: <<http://www.subcultura.org/artigos/462/jules-laforgue-o-poeta-estrangeiro.html>>. Acesso em 20 fev 2010.
- Colloque de la Société des Etudes romantiques, **Les Complaintes de Jules Laforgue** : l'Idéal et Cie. Paris, SEDES, 2000.
- COMPAGNON, A. **La seconde main ou le travail de la citation**. Paris : Seuil, 1979.

- COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P.B. Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CORREIA, M. de C. **Drummond: a magia lúcida**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.
- CUNHA, A. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Moderna, 2006.
- DÉCAUDIN, M. (Org.). **L'esprit nouveau dans tous ses états**. Paris: Minard, 1986.
- DEFAYS, J.-M. **Le comique**. Paris: Seuil, 1996.
- DESSONS, G. Jules Laforgue : a descultura de Os lamentos. **Alea**, nº 1, v. 7. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 30 ago. 2009.
- DUARTE, L. P. **Ironia e Humor na Literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- DURANT, G. **A imaginação simbólica**. Trad.de Carlos Aboim de Brito. 6ª Ed. Lisboa: Edições 70, 1964 (Perspectivas do Homem, 45).
- DURRY, M.J. **Jules Laforgue**. Paris: Pierre Seghers, 1971.
- FAUSTINO, M. Desmoralização da rotina. In: **Artesanato da Poesia**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- FAUSTINO, M. **Poesia Experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FIKER, R. **Mito e Paródia: entre a narrativa e o argumento**. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000 (Ciências Sociais, 2).
- FRIEDRICH, H. **A estrutura da lírica moderna**. Trad. de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GLEDSON, J. **Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GLEDSON, J. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- GOMES, A. C. **O Simbolismo**. São Paulo: Ática, 1994.
- GROJNOWSKI, D. **Aux commencements du rire moderne: l'esprit fumiste**. Paris : José Corti, 1997, p. 131.
- GROJNOWSKI, D. **Aux commencements du rire moderne: l'esprit fumiste**. Paris : José Corti, 1997.
- GROJNOWSKI, D. **Jules Laforgue et l' "originalité"**. Genève: Baconnière, 1988.
- GROJNOWSKI, D. Jules Laforgue et les usages du mythe. **Vortex**, nº 2. Paris VII, 1998. Disponível em <<http://www.orsini.net/Laforgue/vortex2/grojno2.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2009.
- GROJNOWSKI, D. Jules Laforgue:spectacle et oralité. **Vortex**, nº1, Université de Liège, 1997. Disponível em <http://www.orsini.net/laforgue>. Acesso em 20 jul 2007.
- GROJNOWSKI, D. **Jules Laforgue**. Les voix de la complainte. La Rochelle, Rumeur des Âges, 2000.
- GUICHARD, Léon. **Jules Laforgue et ses poésies**. Paris : Librairie A. G. Nizet, 1977.
- HAMBURGER, M. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- HIDDLESTON J. A. Laforgue et les épigraphes de **Hamlet**. **Vortex**, nº 2. Oxford, Exeter College, 1998. Disponível em <<http://www.orsini.net/Laforgue/vortex2/hiddle2.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2009.
- HIDDLESTON, J. (org.). **Laforgue aujourd'hui**. Paris : Corti, 1988.
- HOLMES, A. **Hamlet** de Shakespeare au risqué de Laforgue. **Vortex**, nº 2. Oxford, 1998. Disponível em <<http://www.orsini.net/Laforgue/vortex2/holmes2.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2009.
- HUGO, V. **Do grotesco ao sublime**. Trad. de Célia Barretini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- HUTCHEON, L. **Teoria e Política da Ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- HUYSMANS, J.K. **À Rebours**. 2. ed. Paris: Gallimard, 1977.
- JAKOBSON, R. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo : Perspectiva, 1970 (Debates, 22).

- LAFORGUE, J. **L'imitation de Notre-Dame la lune – Des Fleurs de bonne volonté**. Paris: Gallimard, 1979.
- LAFORGUE, J. **Les Complaintes et les premiers poèmes**. Paris: Gallimard, 1979.
- LAFORGUE, J. **Oeuvres complètes – Lettres II (1883 – 1887)**. Paris: Mercure de France, 1915.
- LEFEBVE, M. J. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra : Livraria Almedina, 1980.
- MARTINS, H. **A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios**. Rio de Janeiro: ABL/Topbooks, 2005. p.17-159.
- MASSAD BORGES, S.; RODRIGUES DA CUNHA, B. R. O **gauche** como expressão da modernidade na obra de Drummond. In: **Evidência**. Araxá, n. 4, pp. 47-76, 2008.
- MELO NETO, J. C. de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- MICHAUD, G. **Message poétique du Symbolisme**. Paris: Lib. Nizet, 1947.
- MOISÉS, M. **O Simbolismo**. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1967.(A Literatura Brasileira, 4).
- MORETTO, F. (Org.). **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1989.
- MORETTO, F. **Letras Francesas: estudos da literatura**. São Paulo: Edunesp, 1994.
- MUECKE, D. C. Analyses de l'ironie. In: **Poétique**. n. 36, nov. 1978.
- MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995 (Debates, 250).
- ORSINI, M. D. **Laforgue et le “genre complainte”**. Disponível em: <<http://www.orsini.net/laforgue/complaintes/articles/index.htm>>. Acesso em 21 ago2009.
- PAES, J. P. Para uma Pedagogia da Metáfora. In: **Os perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- PAZ, O. **A outra voz**. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PEREIRA, M. H. R. **Estudos de História da Cultura Clássica**. 7 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 0000 (Cultura Grega, 1).
- PESSOA, F. **Obra em prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974.
- PEYRE, H. **A Literatura Simbolista**. São Paulo: Cultrix: USP, 1983.
- POE, E. A. **Ficção Completa. Poesia & Ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.
- POUND, E. **A Arte da Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- REBOUL, P. **Laforgue**. Paris: Hatier, 1960 (Connaissance des Lettres, 56).
- REZENDE, L. C. B. **Últimos poemas do pierrô lunar**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- RICOUER, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2007.
- SAFRANSKI, R. **Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia: uma biografia**. Trad. de William Lagos. São Paulo: Geração Editorial, 2011.
- SAINT-GÉRAND, J.-Ph. **Jules Laforgue: Les Complaintes** où Saint-Malo rime avec stylistique. Université Blaise Pascal, 2000. Disponível em <<http://www.chass.utoronto.ca/epc/langueXIX/laforgue/etude.htm>>. Acesso em: 09 ago. 2009.
- SANT'ANNA, A. R. **Drummond: O gauche no tempo**. 4.ed. Rio de Janeiro:
- SANTIAGO, S. **Carlos Drummond de Andrade**. Petrópolis: Vozes, 1976 (Poetas modernos do Brasil, 4).
- Scepi, H. **Les Complaintes de Jules Laforgue**. - Paris : Gallimard, 2000.
- SCEPI, H. **Poétique de Jules Laforgue**. Paris: PUF, 2000 (Colléction Ecriture).
- SILVA ALAVARCE, C. de. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- SPERBER, D. e WILSON, D. Les ironies comme mentions. In: **Poétique**. n. 36, nov. 1978.
- STRATHERN, P. **Schopenhauer (1788-1860) em 90 minutos**. Trad. de Maria Helena Geordane; consultoria Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- TADIÉ, J.-Y. Le récit poétique. Paris: PUF, 1978.
- TELES, G. M. A “Belle Époque”. In: **Vanguarda européia e Modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 11 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.
- TELES, G. M. O discurso poético de Drummond. In: _____. **A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996, p.9.

Tempo Brasileiro: Sobre a Paródia. n. 62, 1980.

TODOROV, T. **Poética**. Trad. de António José Massano. Lisboa: Editorial Teorema, 1973. (Teorema).

TODOROV, T. **Théories du symbole**. Paris: Seuil, 1977.

URBANO, H. **Oralidade na Literatura:** o caso Rubem Fonseca. São Paulo: Cortez, 2000.

VALÉRY, P. **Variedades**. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VILAÇA, A. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WEITZEL, A. H. **Folclore Literário e Linguístico:** pesquisas de literatura oral e de linguagem popular. 2. ed. Juiz de Fora: EDUFJF, 2005.

WILSON, E. O Simbolismo. In: **O Castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930**. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

ZACHARAKIS, G. E. **Mitologia Grega:** genealogia das suas dinastias. Campinas: Papirus, 1995.

POÉTICAS DA MODERNIDADE: O CINEMA DIDÁTICO DE MANOEL DE OLIVEIRA

Aline Tosta Floriano

Mestranda

Profa. Dra. Renata Soares Junqueira (Or.)

1. Objetivos

São objetivos deste projeto:

- 1.1. Ampliar a divulgação do cinema de Manoel de Oliveira nos meios acadêmicos e artísticos brasileiros, sublinhando a sua relação com outras artes, principalmente com o teatro, e procurando lançar alguma luz sobre o seu modo próprio de construção relacionado aos conceitos de *efeito de distanciamento* e de *método didático* tais como propostos pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht;
- 1.2. Facultar subsídios para a composição de uma tese de doutorado sobre o cinema didático de Manoel de Oliveira;
- 1.3. Oferecer contributo ao Projeto Temático “Poéticas da Modernidade: Teatro e Outras Artes”, ao qual este projeto está vinculado;
- 1.4. Oferecer contributo ao Grupo de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema (GPDC), do qual a autora deste projeto é membro e a orientadora é líder;
- 1.5. Estimular o desenvolvimento de habilidades analíticas de alcance interdisciplinar no âmbito de um Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

2. Metodologia

A análise e a interpretação dos filmes de Manoel de Oliveira serão norteadas, teoricamente, pelas propostas de *efeito de distanciamento* e *método didático-político* do teatro épico de Bertolt Brecht. A hipótese a verificar é a de que a cinematografia oliveiriana exhibe uma teatralidade de filiação brechtiana, o que implica o estudo dos escritos teóricos de Brecht sobre teatro (para além, naturalmente, das suas peças teatrais) paralelamente a um estudo específico do potencial próprio do discurso cinematográfico (teorias do cinema) conjugado com uma investigação de documentos guardados no Acervo Manoel de Oliveira, na cidade do Porto, em Portugal.⁵

⁵ O Acervo Manoel de Oliveira é constituído de valiosos documentos (manuscritos, datilografados e impressos) como epístolas (*de* e *para* Manoel de Oliveira), a planificação original de quase todos os filmes do cineasta, centenas de

3. Fundamentação Teórica e Estágio Atual da Pesquisa

A fundamentação teórica será feita a partir das obras fílmicas oliveirianas, são exemplares, neste aspecto – e por isso constituem o *corpus* da pesquisa que ora propomos –, filmes mais recentes do cineasta, já da década de 2000, como *Porto da minha infância* (2001), *Um filme falado* (2003), *O Quinto Império – Ontem como hoje* (2004) e *Cristóvão Colombo – O enigma* (2007) – películas empenhadas em rever lições de História, desenvolvendo uma tendência que já se revelava aliás no princípio da década anterior, nomeadamente em *Non ou a vã glória de mandar* (1990), que também contemplaremos; obras de Bertold Brecht e que analisam o método brechtiano como *Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não-aristotélica*.

A pesquisa se encontra em processo das leituras recomendadas pela orientadora e na análise do filme *Non ou a vã glória de mandar*, além da elaboração dos trabalhos exigidos por duas disciplinas obrigatórias e uma disciplina concentrada.

4. Referências Bibliográficas

AREAL, Leonor. **Cinema português: um país imaginado**. Antes de 1974. Lisboa: Edições 70, 2011. v. 1.

_____. **Cinema português: um país imaginado**. Após 1974. Lisboa: Edições 70, 2011. v. 2.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

BAECQUE, Antoine de, PARSI, Jacques (Orgs.). **Conversas com Manoel de Oliveira**. Tradução de Henrique Cunha. Porto: Campo das Letras, 1999. (Campo do Cinema, 3).

BAPTISTA, Tiago. **A invenção do cinema português**. Lisboa: Tinta da China, 2008.

BAPTISTA, Tiago, PARREIRA, Teresa, BORGES, Teresa Barreto (Orgs.). **Cinema em Portugal: os primeiros anos**. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República; Museu de Ciência da Universidade de Lisboa; Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2010.

BÉNARD DA COSTA, João. **Histórias do cinema**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991. (Sínteses da Cultura Portuguesa, 10).

imagens em fotografias (de atores, de ensaios cinematográficos etc), em cartazes de filmes e em outros meios de divulgação (programas de cinema, prospectos de eventos culturais etc.), inúmeros artigos de crítica de cinema publicados em jornais portugueses e estrangeiros, várias entrevistas concedidas por Manoel de Oliveira e ainda uma parte considerável da sua biblioteca particular – que ele deixou, desde junho de 2009, sob a guarda da biblioteca da Fundação de Serralves, no Porto.

_____. **O cinema português nunca existiu**. S.l.: CTT – Correios de Portugal, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Tentativas sobre Brecht**. Tradução de Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1987.

BOLLE, Willi. A linguagem gestual no teatro de Bertolt Brecht. **Projekt** – Revista da Associação Paulista de Professores de Alemão (São Paulo), n. 1, p. 26-30, nov. 1986.

BORGES, Gabriela (Org.). **Nas margens**: ensaios sobre teatro, cinema e meios digitais. Lisboa: Graiva, 2010. (Artes e Media, 1).

BORNHEIM, Gerd. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de, SCHERER, Jacques. **Estética teatral**: textos de Platão a Brecht. Trad. de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**: para uma arte dramática não-aristotélica. Tradução do alemão por Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Portugalia, 1964. (Problemas, 1).

_____. **Teatro dialético**: ensaios. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BUISEL, Júlia (Org.). **Manoel de Oliveira**: fotobiografia. Lisboa: Figuerinhas, 2002.

CARVALHO, Mário Vieira de. Ópera filmada como “teatro épico”: reflexões sobre *A flauta mágica* de Bergman e *Os canibais* de Manoel de Oliveira. In: _____. **A ópera como teatro**: de Gil Vicente a Stockhausen. Porto: Âmbra, 2005. p. 201-213. Disponível em:

http://www.academia.edu/2059891/Opera_filmada_como_teatro_epico_Reflexoes_sobre_A_Flauta_Magica_de_Bergman_e_Os_Canibais_de_Manoel_de_Oliveira

CORREIA, Renato. “Estranhamento”: venturas e desventuras de um conceito estético-teórico. **Cadernos de Literatura** (Coimbra), n. 20, p. 15-25, 1985.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Graal, 1996.

_____. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia. Bertolt Brecht em Portugal antes do 25 de Abril de 1974: um capítulo da história da resistência salazarista. **Dedalus** - Revista Portuguesa de Literatura Comparada (Lisboa), n.1, p. 63-88, dez. 1991a.

_____. (Coord. e Pref.) **Do pobre B. B. em Portugal**: aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974. Aveiro: Estante, 1991b.

DESUCHÉ, Jacques. **La técnica teatral de Bertolt Brecht**. Barcelona: Oikos-tau, 1966.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. **O sentido do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FERNANDES, João (Org.). **Revista da Fundação Serralves: Manoel de Oliveira**, n. 1. Porto: Civilização Ed., Museu Serralves, jul.-set. 2008.

FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). **O cinema português através dos seus filmes**. Porto: Campo das Letras, 2007. (Campo do Cinema, 5).

_____. (Ed.). **Dekalog 2: on Manoel de Oliveira**. London: Wallflower, 2008.

_____. (Org.). **Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra**. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.

GRILLO, João Mário. **O cinema da não-ilusão: histórias para o cinema português**. Prefácio de Manoel de Oliveira. Lisboa: Livros Horizonte, 2006. (Horizonte de Cinema).

_____. **As lições do cinema: manual de filmologia**. 4. ed. Lisboa: Edições Colibri; Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. **Créer ensemble: la poétique de la collaboration dans le cinéma de Manoel de Oliveira**. Paris: Éditions Universitaires Européennes, 2010.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Tradução de Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

JOHNSON, Randal. Oliveira político. In: CRUZ, Jorge, MENDONÇA, Leandro, MONTEIRO, Paulo Filipe, QUEIROZ, André (Orgs.). **Aspectos do cinema português**. Rio de Janeiro: UERJ, SR-3, Edições LCV, 2009. p. 23-48.

JOURNOT, Marie-Thérèse. **Vocabulário de cinema**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2009. (Arte & Comunicação, 85).

JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). **Manoel de Oliveira: uma presença**. Estudos de literatura e cinema. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2010. (Estudos, 282).

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LARDEAU, Yann, TANCELIN, Philippe, PARSI, Jacques. **Manoel de Oliveira**. Paris: Editions Dis, Voir, 1988.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind e apresentação de Sérgio Carvalho. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOPES, João (Ed.). **Manoel de Oliveira: 100 anos**. Lisboa: Lusomundo Audiovisuais, 2008.

LOUREIRO, Filipa, PINTO, Paula (Coords.). **Manoel de Oliveira / José Régio: releituras e fantasmas**. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde; Fundação Serralves, 2009.

MACHADO, Álvaro (Org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MACHADO, Luís (Org.). **Manoel de Oliveira: histórias e revelações**. Entrevista de Luís Machado; textos e depoimentos de Agustina Bessa-Luís et al. Lisboa: Associação Portuguesa de Escritores, 2008.

MANOEL DE OLIVEIRA: conversa entre João Fernandes e João Bénard da Costa / textos de Manoel de Oliveira. Catálogo da exposição dedicada à obra de Manoel de Oliveira, em março de 2009, na Akademie der Künste em Berlim. Porto: Fundação de Serralves, 2009.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Editora Dinalivro, 2005.

MARTINS, Paulo Miguel. **O cinema em Portugal**: os documentários industriais de 1933 a 1985. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2011.

MENDES, João Maria (Coord.). **Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo**. Lisboa: Gradiva, 2013.

MONTEIRO, Miguel (Org.). **Cinema e história**, 6 a 10 de outubro de 2003. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2004.

MOTA, Maria. **Sebastianismo e identidade portuguesa**: aspectos interdisciplinares do mito sebastianista na história, no teatro e no cinema de Manoel de Oliveira. Lisboa: s.n., 2009. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, 2009.

OLIVEIRA, Manoel de; COSTA, João Bénard da. **Manoel de Oliveira**: cem anos. Lisboa: Cinemateca portuguesa; Museu do Cinema, 2008.

OLIVEIRA, Silvana Pessoa de (Dir.). **Revista do Centro de Estudos Portugueses** (Belo Horizonte), v. 30, n. 43, jan.-jun. 2010.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein ultrateatral**: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Sergei Eisenstein. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 249).

OLIVEIRA MARQUES, António Henrique de. **História de Portugal**: das revoluções liberais aos nossos dias. Lisboa: Editorial Presença, 1998. v. 3.

PAES, João. Os canibais: uma ópera feita para o cinema. **Colóquio Artes** (Lisboa), n. 79, p. 59-66.

PAES, João. Entre a sinfonia e a ópera: a música dos filmes da maturidade de Manoel de Oliveira. **Camões**: revista de letras e culturas lusófonas (Lisboa), n. 12-13, p. 90-97, jan.-jun. 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: vida e obra. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

PITA, António Pedro (Org.). **Régio, Oliveira e o cinema**. Vila do Conde: Câmara Municipal; Cineclube, 1994.

PRETO, António (Org.). **A reposição**: o cinema em Trás-os-Montes. Vimioso: Câmara Municipal, 2007.

PRETO, António. **Manoel de Oliveira**: o cinema inventado à letra. Porto: Fundação Serralves, 2008.

_____. **Manoel de Oliveira: cinéma et littérature**. Thèse de Doctorat, 2011. Paris, Université Paris-Diderot (Paris 7). 808p. (tese inédita)

RAMOS, Jorge Leitão. **Dicionário do cinema português**: 1962-1988. Lisboa: Caminho, 1989.

REBELLO, Luiz Francisco. **História do teatro português**. Lisboa: Europa-América, 1972.

RIBEIRO, António Sousa. Ainda acerca do “Estranhamento”: novas desventuras de um conceito estético-teórico. **Cadernos de Literatura** (Coimbra), n. 22, p. 13-25, 1985.

RIBEIRO, M. Félix. **Filmes, figuras e factos da história do cinema português: 1896-1949**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Debates, 153).

_____. **Cinema: arte & indústria**. Pesquisa e coordenação de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates, 288).

_____. **O teatro épico**. 1ª reimpressão da 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Debates, 193).

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

TORGAL, Luís Reis (Coord.). **O cinema sob o olhar de Salazar**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011. (Temas e Debates).

TULARD, Jean. **Dicionário de cinema: os diretores**. Tradução de Moacyr Gomes Junior. Porto Alegre: L&PM, 1996.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. 1 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. (Arte e Cultura, 5).

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WILLETT, John. **O teatro de Brecht**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

WILLIAMS, Raymond. Uma rejeição à tragédia: Brecht. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 247-264.

5. Filmografia

MANOEL DE OLIVEIRA 100 anos. Caixa com 21 filmes distribuídos por Zon Lusomundo. Lisboa, 2008. (Contém: *O meu caso*; *Os Canibais*; *Non ou a vá glória de mandar*; *A divina comédia*; *O dia do desespero*; *Vale Abraão*; *A caixa*; *O convento*; *Party*; *Viagem ao princípio do mundo*; *Inquietude*; *A carta*; *Palavra e utopia*; *Porto da minha infância*; *Vou para casa*; *O princípio da incerteza*; *Um filme falado*; *O Quinto Império: ontem como hoje*; *Espelho mágico*; *Belle toujourns*; *Cristóvão Colombo: o enigma*.)

(Obs.: Todos os filmes de Manoel de Oliveira que, anteriores a 1986, ainda não estão editados em dvd serão requisitados, para consulta, no Acervo Manoel de Oliveira – biblioteca da Fundação de Serralves – Porto – Portugal.)

SONHO E DELÍRIO EM VILLIERS DE L'ISLE-ADAM E THÉOPHILE GAUTIER

Amanda da Silveira Assenza Fratucci
Mestranda
Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani (Or.)

1 Introdução

Escritores do século XIX francês, Théophile Gautier (1811-1872) e Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) pertencem a uma época bastante voltada para a materialidade e para o progresso instaurado pelo capitalismo. Opondo-se, em seus textos, a essas tendências, Villiers e Gautier acentuam a imaginação e a emoção.

De fato, já na segunda metade do século XVIII europeu, o pré-romantismo se opõe a essa realidade materialista. Assim, cria-se, por parte dos artistas, um ideal a respeito da sociedade, que passa, portanto, a figurar como uma utopia na mente de cada indivíduo, levando-o à negação (evasão) da realidade ou à rebeldia diante dela. Para Otto Maria Carpeaux é possível fazer uma divisão entre o romantismo de evasão e o romantismo revolucionário. (CARPEAUX, 1987, v. 5 p. 1153) No romantismo revolucionário aparecem as obras com uma tendência social, que, na França é muito bem representada por Victor Hugo. Na vertente ligada à evasão aparece um “eu” romântico que se vê incapaz de resolver sozinho os problemas em relação à sociedade e que, portanto, se lança à evasão.

A evasão romântica apresentava-se de diversas maneiras: através do retorno para o passado, a fuga por meio das manifestações do inconsciente, o sentimentalismo exagerado e a imaginação fantástica.

Escolhendo evadir-se através do fantástico, Théophile Gautier vê em E.T.A. Hoffmann um grande mestre desse tipo de literatura, pertencente a uma geração romântica alemã que apoiava a construção de suas obras em sonhos, fantasia, imaginação, logo, na fuga para o mundo não material. Gautier, juntamente com Prosper Mérimée, foi responsável pelo aperfeiçoamento do conto fantástico moderno.

Além das narrativas fantásticas, Gautier também escreveu poemas, romances, peças teatrais, críticas literárias e célebres prefácios. Em seus prefácios, é possível reconhecer sua estética e entender seu posicionamento no campo literário. Nesses textos, vê-se que Gautier defende uma arte cujo fim exclusivo é a construção do Belo, declarando-se abertamente contra as doutrinas que

pregam o uso da arte com fins educativos e morais. Tais prefácios serão significativos para a criação de um *ethos* romântico ao qual o escritor e seus textos estarão sempre vinculados.

Já na segunda metade do século XIX, há na Europa um descontentamento com a ordem social semelhante ao do romantismo, mas acrescido de um sentimento decadente de que o mundo se desfaz. Estamos diante do Simbolismo.

Enquanto os românticos procuravam se opor à sociedade por meio dos sentimentos e da revolta, os simbolistas só queriam refugiar-se no mundo da imaginação, em sua torre de marfim, protestando assim contra a sociedade corrompida pelo materialismo. O simbolista acredita que o ser humano é determinado pelo meio e condições de vida. Portanto, eles não permanecem no meio social, mas recolhem-se a um mundo subjetivo que garante seu afastamento da sociedade e da realidade, já que, para o poeta simbolista, é impossível opor-se a ela.

O poeta simbolista é aquele que, sabendo-se condenado a um destino terreno sobre o qual não tem controle, procura um conforto niilista na maior forma de libertação: a morte. Ele se refugia na crença da imortalidade como forma de salvação de sua alma.

Assim era também Villiers de l'Isle-Adam, que não se encaixava na ordem capitalista vigente e procurava sempre uma existência superior, longe da realidade de sua época. Encontrava essa existência superior na criação literária. Suas obras, portanto, demonstravam essa procura em seus temas míticos, fantásticos.

As obras villierianas são, assim, uma espécie de refúgio do mundo real para que se alcance a existência Ideal, que, para ele, os homens conseguiam atingir através da imaginação, da literatura.

Villiers procura, portanto, uma poética em que cada palavra é escolhida de forma a levar os leitores a alcançar essa realidade Ideal, resultando em uma obra repleta de sonoridade e sinestesia; características muito importantes no movimento simbolista. O autor demonstra uma preocupação metafísica principalmente em suas obras fantásticas, que têm como temas comuns a loucura, a morte e o amor ligado à morte.

O conto fantástico é uma das produções mais características da narrativa no século XIX. Ele nasce como modalidade literária no início do século no Romantismo alemão, com a intenção de representar o mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação humana, conferindo a ela uma importância maior do que a da razão e realidade. Porém, antes disso, já na segunda metade do século XVIII, o romance gótico na Inglaterra havia explorado temas e ambientes que serviriam de base ao fantástico.

Na França, a literatura fantástica está muito ligada aos períodos do Romantismo e do Simbolismo. Segundo Pierre-Georges Castex (1962), a literatura fantástica francesa se divide

justamente nestes dois períodos: o primeiro, em meados do século XIX, é o do Romantismo: o gosto pelo sobrenatural, pelo mistério e a procura pelo absoluto deram abertura a grande produção de contos fantásticos na esteira da obra de E.T.A. Hoffmann, cujas ressonâncias podem ser verificadas em Théophile Gautier.

O segundo período compreende o movimento simbolista, já no fim do século XIX, ligado ao interesse pelas forças ocultas, pelo sonho e pela imaginação. Claro que também nesse período foi vasta a produção fantástica tendo em vista os temas que lhe são caros. Aqui, Edgar Allan Poe aparece como principal mestre, já que atraiu os franceses pela sua preocupação estética.

Ainda conforme Castex (1962), a literatura fantástica, desde sua origem, se interessa muito pelo sonho e seus derivados, (pesadelos, delírios, alucinações e estados provocados pelo uso das drogas). Esses motivos povoam numerosos contos fantásticos, mas podem conferir aos textos tanto um final explicado pela razão científica ou, em histórias mais ambíguas, podem confundir ainda mais o leitor a respeito da realidade.

A literatura fantástica aparece então como um refúgio à realidade palpável. Théophile Gautier e Villiers de l'Isle-Adam procuram esse refúgio em seus contos fantásticos, que são permeados por elementos do sobrenatural, sonhos, delírios e alucinações.

Esses recursos aparecem de diversas maneiras nas narrativas fantásticas. Em alguns casos eles são uma “segunda vida” (citando Gérard de Nerval), como é o caso do sonho de Romuald em “*La morte amoureuse*”, narrativa de Théophile Gautier. Já em *L'intersigne*, de Villiers de l'Isle-Adam, o sonho aparece como uma premonição. Em outros casos ele aparece para tentar dar uma explicação “plausível” para o fato sobrenatural ocorrido. Enfim, ele pode ter várias funções na narrativa fantástica.

2 Objetivos

A proposta principal deste trabalho é buscar compreender como se dá a presença do fantástico na obra de Théophile Gautier e Villiers de l'Isle Adam, verificando de maneira mais detalhada os aspectos do sonho e suas derivações. Além disso, a partir do estudo e análise de importantes narrativas dos dois autores, pretendemos mostrar o percurso de evolução da dicção romântica e o processo de subjetivação do mistério que aconteceu entre o romantismo (movimento do qual participava Gautier) e o Simbolismo (estética de Villiers).

3 Metodologia

Para atingir os objetivos propostos, fizemos uma explanação sobre a vida e a obra dos dois autores analisados e sobre o movimento romântico e o movimento simbolista. Além disso,

procuramos mostrar como esses dois movimentos constituem um campo fértil para a disseminação do conto fantástico, já que são períodos da literatura que privilegiam a inclinação para a subjetividade, para o mistério e para o onírico.

A seguir, abordamos o conto fantástico em si, seu surgimento e suas principais influências. Também estudamos o movimento pré-romântico alemão como forma de entender a inclinação romântica para o sonho e suas derivações. Fizemos, ainda, um estudo sobre o surgimento do romance gótico na Inglaterra, já que esse gênero faz parte da história da modalidade fantástica.

Por fim, procedemos à análise do corpus selecionado, privilegiando mostrar os aspectos já apresentados no objetivo deste trabalho. Os contos escolhidos são: “La morte amoureuse” e “Le chevalier double” de Théophile Gautier e “Véra” e “L’intersigne” de Villiers de l’Isle-Adam.

4 Fundamentação Teórica

Os contos serão analisados à luz de teorias relacionadas à literatura fantástica.

Ao estudar a literatura fantástica, encontram-se diversas definições. É comum alguns autores discordarem na conceituação dessa modalidade literária, por isso, escolheu-se mostrar aqui algumas definições importantes.

Tzvetan Todorov é um dos autores mais lembrados quando se fala em literatura fantástica. Em seu livro *Introdução à literatura fantástica* ele discorre sobre os limites entre o estranho, o fantástico e o maravilhoso. Sobre isso, ele diz:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sáfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 1992, P. 30).

Assim, o fantástico, segundo Todorov, ocorre na incerteza. Ao escolher uma ou outra solução, não estamos mais no fantástico, e sim em um de seus gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso. O estranho aparece quando se encontra uma explicação real para o acontecimento. Já o maravilhoso ocorre quando não há explicação real, quando o sobrenatural pertence realmente à realidade da narrativa.

David Roas (2001) observa que a maioria dos críticos concorda que a condição indispensável para o fantástico é o sobrenatural. E esse sobrenatural é entendido como um fenômeno que transgredir o mundo real, é aquele que não pode ser explicado pelas leis deste mundo. Dessa forma, a literatura fantástica é definida por essa característica de transgressão ao real. Para isso é preciso que o ambiente da narrativa seja parecido com aquele em que mora o leitor. É nesse

ambiente conhecido pelo leitor que aparece o sobrenatural, fazendo com que o leitor duvide de sua própria realidade.

Se o sobrenatural não entrar em choque com o contexto, com o ambiente da narrativa, não estamos mais no fantástico. Passa-se então ao maravilhoso, onde os acontecimentos sobrenaturais são perfeitamente aceitáveis. A diferença então é que no maravilhoso, o estranho é mostrado como natural. No mundo maravilhoso tudo é possível: fadas, espíritos, demônios, vampiros, enfim, tudo que não poderia pertencer ao nosso mundo, no maravilhoso tem seu lugar. (ROAS, 2001, p. 12)

Castex segue essa mesma linha assinalando que o fantástico “se caracteriza pela intromissão brutal do mistério no quadro da vida real e está ligado, geralmente, aos estados mórbidos da consciência que, durante pesadelos e delírios projetam nela imagens de suas angústias e terrores.” (CASTEX, 1962, p. 8).

5. Estágio atual da pesquisa

No presente momento, o trabalho de pesquisa encontra-se em fase de desenvolvimento, tendo em vista o exame geral de qualificação. Foram realizadas leituras e fichamentos dos livros que integram a bibliografia e alguns tópicos discutidos nas três disciplinas cursadas no ano anterior foram levados em consideração, como as teorias acerca da literatura gótica propostas por Fred Botting, por exemplo. Dedica-se, agora, à redação da dissertação e à leitura complementar de trabalhos que se disponham a analisar a construção da narrativa fantástica.

6. Referências e Bibliografia básica inicial

- BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique: la poétique de l'incertain**. Paris: Larousse, 1974. (Thèmes et textes).
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. V. 5. Rio de Janeiro : Alhambra, 1987.
- CASTEX, Pierre-Georges. **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris: Corti, 1962.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton C. Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- FINNÉ, Jacques. **La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle**. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1980.
- FREUD, S. L'inquiétante étrangeté. In: _____. **Essais de psychanalyse appliquée**. Paris: Gallimard, p. 163-210, 1971. (Idées).

- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. (Horizonte Universitário).
- GAUTIER, T. **Récits fantastiques**. Chronologie, introduction et notes par Marc Eigeldinger. Paris: Flammarion, 1981.
- LOVECRAFT, H. P. **Épouvante et surnaturel en littérature**. Trad. B. da Costa. Paris: Christian Bourgeois, 1969.
- MICHAUD, G. **Message Poétique du Symbolisme**. Paris: Librairie Nizet, 1966.
- NODIER, Ch. Du fantastique en littérature. In: JUIN, H. **Charles Nodier**. Paris: Seghers, p. 119-138, 1970.
- PAES, José Paulo. Introdução. In: _____. **Os buracos da máscara**. Antologia de contos fantásticos. São Paulo, Brasiliense, p. 7-17, 1985a.
- _____. As dimensões do fantástico. In: _____. **Gregos & baianos**. São Paulo, Brasiliense, p. 184-192, 1985b.
- ROAS, D. **Introducción, compilación de textos y bibliografía**. In: ALAZRAKI, J. Teorías de lo fantástico. Madrid : Arco/Libros, 2001
- RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios).
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. **As estruturas narrativas**. Trad. L. Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970b.
- VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Trad. De João Costa. Lisboa: Arcádia, 1972.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, comte de. **Contes cruels**. Paris: Éditions Gallimard, 1983. Préface, notes et notices.de Pierre Reboul.

A REVISITAÇÃO DA OBRA DE EÇA DE QUEIROZ EM NAÇÃO CRIOULA, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA.

Amanda Oliveira Manfrim

Mestranda

Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi (Or.)

Este trabalho visa projetar uma pesquisa embasada nas obras *A correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queiroz, e *Nação Crioula*, de José Eduardo Agualusa, analisando a intertextualidade, feita por meio da revisitação de Agualusa à obra de Eça, e a metaficção, observada por, em ambas as obras, o narrador-escritor falar da literatura por meio da literatura.

A pesquisa deverá conter análise intertextual entre as obras abordadas, e entre as obras com a História, já que em ambas, há personagens reais projetadas na ficção.

OBJETIVOS

Ampliar e aprofundar o estudo sobre os procedimentos metaficcionais na narrativa contemporânea em língua portuguesa, enfocando prioritariamente a figura e a função do narrador-escritor presente nas narrativas do corpus.

A metaficção está presente em Eça de Queiroz, quando o autor cria Fradique Mendes, não sei se podemos afirmar isto, para expressar suas ideias, conceitos e críticas. Ao longo de “Memórias e notas” é perceptível como Eça se aproxima de Fradique e como o admira. É como se a personagem fosse tudo o que ele é, ou pelo menos, tudo o que ele queria ser.

A partir disso, sistematizar noções teóricas que permitam uma caracterização clara e precisa dos recursos narrativos que instauram a metaficcionalidade no romance.

Fazer ainda uma observação de como o exercício intertextual ativa a discussão sobre as relações entre ficção e História.

José Eduardo Agualusa faz uma obra toda com cartas de Fradique Mendes, o que podemos pensar que são cartas com as perspectivas de Eça de Queiroz, uma vez que retoma uma personagem inventada do autor português.

METODOLOGIA

Penso ter justificado que o romance que ocupará a centralidade desta etapa da pesquisa é *Nação Crioula* (2001), de José Eduardo Agualusa. Em função disso, considero imprescindível estabelecerem-se procedimentos que permitam uma aproximação efetiva entre o romance e *A correspondência de Fradique Mendes* (1961), de Eça de Queiroz, para que se possam identificar semelhanças e diferenças na caracterização do personagem-escritor que dá corpo a ambas as narrativas, como primeiro índice da relação intertextual que entre elas se apresenta. Assim, um estudo inicial da obra de Eça de Queiroz se impõe, com a finalidade de se fazer um inventário dos interlocutores de Fradique em sua correspondência, dos temas tratados e do “tom” que imprime aos juízos que elabora; além disso, será também importante verificar como *A correspondência de Fradique Mendes* recupera e reformula as convenções do gênero epistolar, discutindo o modo de inserção da narrativa de Eça nessa linhagem tradicional do romance.

Posteriormente, a pesquisa se voltará ao romance de Agualusa, com a mesma finalidade de traçar um perfil do seu narrador-escritor. Para isso, será importante identificar as presenças intertextuais em *Nação Crioula* que remetem à tradição literária, bem como ao contexto de produção da obra de Eça de Queiroz, já que esse procedimento permitirá perceber como o exercício metaficcional favorece uma discussão sobre as relações entre literatura e história, efetivando o “jogo” da referência (o remeter da literatura para si mesma) e da referencialidade (o liame da literatura com o real), segundo propõe T. Samoyault (2008).

Todos esses procedimentos metodológicos contribuirão para o levantamento e a sistematização dos traços paradigmáticos da narrativa metaficcional, especificamente no que diz respeito à configuração do narrador-escritor (tarefa que será acompanhada, obviamente, de leitura da bibliografia teórica e crítica que já consolidou toda uma importante discussão sobre o assunto). Cumprida esta etapa, retornarei aos romances estudados na primeira parte da pesquisa, com ênfase para aqueles que se oferecem como objetos fecundos para a abordagem do narrador-escritor.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Segundo Compangon em seu capítulo “O mundo” publicado no livro *O demônio da teoria*, a literatura pode, ao mesmo tempo, falar do mundo e falar de si mesma.

Na obra de Agualusa, *Nação Crioula*, a questão da escravidão é predominantemente marcada, principalmente devido à retomada de um Fradique Mendes idealista e justo que tínhamos já em Eça de Queiroz. Desse modo, com vários fatos e personagens históricos inseridos na ficção, há uma confusão entre o real e o ficcional.

A literatura, contudo, é capaz de representar o mundo real (*mimese*, de Aristóteles), mas também de representar a si mesma, como na produção das cartas onde é criada uma narrativa dentro da outra. Em *Eça de Queiroz* temos um narrador presente e logo em seguida a comprovação daquilo que conta através da publicação das cartas; diferentemente da obra de Agualusa, que são as cartas que nos mostram quem é a personagem e que nos contam os “fatos”.

Seguindo por esse viés, o da intertextualidade entre as obras de 1961 e de 2001, Laurent Jenny afirma em seu texto “A estratégia da forma” publicado na revista *Intertextualidades*, que “fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra duma língua desconhecida.” (Jenny, 1979, p.5)

Dessa forma, percebemos a importância do estudo intertextual entre as obras *A correspondência de Fradique Mendes* e *Nação Crioula*, pois conhecendo a primeira, consegue-se estabelecer relação entre as duas figuras de Fradique Mendes, revisitada na segunda.

“Uma obra, portanto, só apreende o sentido e a estrutura de uma obra literária, se a relacionarmos com seus arquétipos. A obra pode relacionar-se também, somente consigo mesma.”

Levando em conta a classificação proposta por Jenny, a intertextualidade pode ser explícita ou implícita, contudo, parece uma classificação um pouco superficial, uma vez que poderíamos pensar que *Nação Crioula* faz uma intertextualidade explícita, de maneira que quando conhecemos a personagem é possível recordar *Eça de Queiroz*, mas Agualusa também cria sua história com originalidade, não sendo uma paródia, citação, imitação ou plágio como propõe Jenny, quando a questão é intertextualidade explícita.

Segundo Gérard Genette, em seu *Discurso da narrativa*, poderíamos pensar que na primeira parte do livro de *Eça* temos um narrador predominantemente homodiegético que conta a história de Fradique como testemunha; já nas cartas, o protagonista é narrador autodiegético, contando sua própria história. Em *Agualusa*, a voz falante é de Fradique, sendo autodiegético, pois é pela sua voz que sabemos sobre sua vida. É, pois, característica dos romances epistolares, ou seja, aqueles constituídos por cartas, uma focalização interna com narrador autodiegético, pois é através do que sabe e do que nos conta essa personagem que conhecemos sua vida e os acontecimentos que o cercam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUALUSA, José Eduardo. **Nação Crioula**. A correspondência secreta de Fradique Mendes. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.
- ANDRADE, C. **Literatura angolana** (opiniões). Lisboa: Edições 70, 1980.
- ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. **A poética clássica**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

- BACCEGA, M.A. **História e arte: reflexões sobre a literatura angolana**. Revista USP, 18, p.134-43, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 1977.
- BARROS, D.L.P. e FIORIN, J.L.(org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.
- BARTHES, Roland. Literatura e metalinguagem. In: _____. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p.27-29.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- CHALHUB, S. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2001.
- FLORENTINO, M. G. **Em costas negras: uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)**. Rio de Janeiro: 1995.
- COMPAGNON, Antoine. O mundo. In.: **O demônio da teoria; literatura e senso comum**. Trad. Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. O trabalho da citação. In.: **O demônio da teoria; literatura e senso comum**. Trad. Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Veja, 1995.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. **A ficcionalização da História: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- GOULART, M. **A escravidão africana do Brasil: das origens à extinção do tráfico**. 3ªed. São Paulo: Alfa-Ômega.
- HAMBURGER, K. A narração em primeira pessoa. In: _____. **A lógica da criação literária**. 2ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 223-244.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JENNY, L. et al. A estratégia da forma. In.: **Intertextualidades**. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.
- LEONEL, Maria. Célia. Os sujeitos que falam: escritor, autor, autor-implícito, narrador. In: **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra**. São Paulo: Unesp, 2000. p.67-75.
- LOPES, A. M. H. **Ficção e história: imagens de nação em obra de Agualusa**. Dissertação de Mestrado apresentada à Pontifícia Universidade Católica de Minas.
- MARGARIDO, A. **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 1997.
- QUEIROZ, Eça de. **A correspondência de Fradique Mendes**. 2.ed. Porto Alegre, RS: LePM, 2012.
- SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SANT'ANNA, A.R. **Paródia, paráfrase e cia**. São Paulo: Ática, 1991.
- SANTIAGO, Silviano. Eça, autor de Madame Bovary. In: **Uma literatura nos trópicos**. Ensaio sobre dependência cultural. São Paulo: Editora Perspectiva, p. 49-65, 1978.
- SANTIAGO, Silviano. O caminho circular de ficção. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. Ensaio sobre dependência cultural. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

AS FACES DA METAFICÇÃO EM TEOLINDA GERSÃO

Ana Carolina da Silva Caretti

Mestranda – Bolsista Capes

Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi (Or.)

Muito se tem discutido atualmente a respeito da pluralidade dos aspectos formais do texto literário, mais especificamente da narrativa. Os elementos estruturais que sempre fizeram parte de sua composição não são mais passíveis de serem definidos e delimitados com clareza e segurança, como é o caso das categorias de tempo, espaço, personagem, narrador, que escapam a enquadramentos dentro de teorias fixas e limitadoras. Desse modo, até mesmo a classificação dos gêneros, bem como suas delimitações, é algo complexo, já que o que ocorre é uma intensa fragmentação nas marcas caracterizadoras de cada um, interseccionando-os a ponto de excluir as divisas entre um e outro.

Patricia Waugh (1984, p.5) alude às dificuldades existentes na tentativa de definição de textos cuja instabilidade é um aspecto preponderante, parte mesmo desta definição. O resultado dessa instabilidade surge, muitas vezes, em forma de textos que se distanciam dos parâmetros convencionais e se voltam para o seu interior, havendo, portanto, uma ênfase na questão da linguagem. Trata-se, nestes casos, de um texto auto-reflexivo, que traz à tona o seu próprio processo de construção literária.

E é nessa instância da linguagem que se autoquestiona que o processo metalingüístico é instaurado. O termo metalinguagem foi desenvolvido por Hjelmslev, que o definiu basicamente como a linguagem que funciona como um significante para uma outra linguagem, que se torna o significado, conforme colocado por Waugh (1984, p.4), em *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Já o termo metaficção, ainda segundo a autora, originou-se em um ensaio sobre o crítico e novelista norte-americano William H. Gass, por conta de suas narrativas auto-conscientes.

A prática da metaficção vem sendo muito utilizada nos últimos tempos, mas escritores atentam ao fato dela ser mais velha que o próprio romance, e alguns críticos apontam *Dom Quixote*, de Cervantes, como a primeira obra literária auto-reflexiva. Waugh diz que “é uma tendência ou função inerente a todos os romances” (1984, p.5), e seu estudo contribuiria para a compreensão da própria identidade da narrativa. Linda Hutcheon (1991), em seu livro *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, diz que “a característica da metaficção é que ela constitui seu próprio

primeiro comentário crítico” (1984, p.6) e, portanto, “nenhuma teoria será capaz de lidar com isso sem nenhuma distorção”.

A obra da escritora portuguesa contemporânea Teolinda Gersão sustenta nossa pesquisa como objeto de estudo primeiramente por apresentar vários rompimentos com a fixidez das categorias narrativas tradicionais, sendo que em toda ela é possível notar as indefinições formais. De acordo com Lilian Cristina Brandi da Silva (2003), as narrativas de Gersão rompem com padrões convencionais e paradigmas estabelecidos, além de transgredirem formas autoritárias e repressivas. Para Maria Heloísa Martins Dias (1992, p.25), “qualquer tentativa de reconstituir o universo ficcional criado por Teolinda Gersão deve enfrentar um desafio: a ausência de uma ordenação previsível das categorias narrativas nos moldes tradicionais”, o que significa que sua escrita se apresenta como “um sistema fragmentado e pluriforme”. A narrativa de Gersão pode ser vista, portanto, como portadora de algumas das características mais fundamentais dos textos contemporâneos, que são a complexidade de classificações e a metalinguagem. A riqueza de efeitos estéticos na obra, viabilizados por meio da confluência de diferentes formas de expressão artística, encaminha-nos a uma análise não só estrutural, mas também, e principalmente, dos sentidos aflorados no texto.

Em trabalhos por nós realizados anteriormente, foi possível observar que, por vezes, a obra da escritora portuguesa se constrói metaficcionalmente incorporando outras artes, ou procedimentos a elas vinculados, tanto do ponto de vista temático quanto estrutural – como a música, por exemplo, na narrativa em questão. Ao nos debruçarmos sobre a obra da autora como um todo, desde sua narrativa inaugural (*O silêncio*, 1981), percebemos que, além da música, outra linguagem tematizada em diálogo com a literatura é a pintura, ou as artes plásticas em geral, o que nos levou a pensar que, desse modo, a escritora estaria realizando uma espécie de meta-arte, uma vez que a reflexão sobre uma determinada linguagem artística se estende a várias outras. Este é um meio engenhoso de que se serve para colocar em pauta questionamentos e reflexões muito mais amplos sobre a literatura, delineando-se um aspecto ensaístico que sugere a confecção de uma “teoria” singular. Falando-se a respeito de música e pintura, fala-se também sobre literatura.

Nos textos de Gersão, a inserção do discurso metaficcional está em favor de fomentar a investigação dos processos de criação, do espaço do trabalho artístico na sociedade e dos suportes para sua produção, dentre outros aspectos relacionados ao universo artístico. A maioria de suas obras pode ser caracterizada por um contínuo processo de reflexão sobre o fazer literário, estejam elas tratando de literatura ou não. Os textos sugerem que, no fundo, todas as manifestações surgem de processos de criação muitas vezes semelhantes, como as inquietações do artista, as relações deste com suas obras e com o setor mercadológico e a autonomia que elas adquirem depois de prontas.

Como *corpus* para este estudo, selecionamos os textos *O silêncio* (1981), *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), *A cidade de Ulisses* (2011) e *As águas livres* (2013). Em cada um deles, de diferentes formas, verificamos a presença da metaficção permeando a narrativa. Ora estamos diante de um texto cujos efeitos linguísticos são parte do processo metaficcional, ora nos encontramos frente a um texto que lança mão da metaficção por meio dos aspectos temáticos, das discussões/reflexões que permitem a tematização da própria metaficção.

O silêncio é talvez a narrativa de Gersão com maior fortuna crítica, talvez por conta de ser a obra inaugural da produção romanesca da autora. É a história de Lídia e seu par, Afonso, de suas tentativas de integrá-lo à realidade da relação, já que ele quase sempre opta pelo silêncio. A metaficção é observada uma vez que a escrita acaba por assimilar aspectos relacionados ao tema, e o silêncio é, de um modo bem singular, instaurado também no processo criativo. Os “blocos” textuais por meio dos quais é composta a narrativa parecem, em um primeiro momento, não obedecer a uma estrutura lógica, mas o próprio texto dá-nos a impressão de solucionar esta questão: “As palavras arrumadas num pequeno espaço, um quadrado para cada letra, numa rede diminuta prendendo a desordem aparente, apenas aparente” (GERSÃO, 1981, p.36). O trecho sugere que a narrativa mesma já indica ao leitor um modo de encará-la, como uma pista colocada em um jogo.

Os guarda-chuvas cintilantes carrega como subtítulo a palavra “diário”, e apresenta seus textos separados por dias da semana (como em uma escrita diarística mesmo), mas sem uma sequência lógico-temporal entre os dias. No lugar do relato das atividades e dos pensamentos cotidianos comuns aos diários, há narrativas com temáticas dispersas, em um tom quase onírico. No trecho “Não é um diário, disse o crítico, porque não é um registro do que se sucedeu em cada dia. Carecendo portanto da característica determinante de um gênero ou subgênero em que uma obra pretende situar-se, a referida obra está à partida excluída da forma específica em que declara incluir-se. Dixi” (1984, p.20), temos já uma espécie de afirmação de que não se deve encarar a obra como um diário, ou simplesmente querer enquadrá-la em determinado gênero, além de já ser um exemplo claro do discurso metaficcional, por meio do qual encontramos a temática do gênero e sua discussão na própria enunciação. Tendo em vista que o termo “diário” é colocado como subtítulo da obra, a indicação e a negação deste nos leva a um aspecto muito caro aos textos e à teoria literária contemporâneos: o da desnecessidade de enquadramento, de categorização, desajustando as convenções de gênero.

A narrativa *As águas livres*, cujo subtítulo é “Cadernos II”, é, a exemplo de *Os guarda-chuvas cintilantes* (que, por sua vez, é denominado de “Cadernos I”) uma reunião de textos sem uma correlação aparente, que parecem extraídos de contextos variados, como águas que correm livres por diferentes cursos. Há desde registros retirados de um tal “Livro de sonhos” até reflexões de um(a) artista às voltas com seu ofício de criar. Por vezes, a voz narrativa toma feições de autoria,

pois há referências diretas a obras de Teolinda Gersão. São momentos em que a sensação de texto ensaístico transborda, e o leitor sente-se privilegiado com a generosidade dessa voz, que nos presenteia com sua experiência dos momentos de criação. Uma amostra pode ser notada no trecho: “A estrutura e a escrita são determinadas pelo conteúdo, confirmei novamente anos mais tarde. E é um processo que não controlo: Cada livro é único, faz tábua rasa dos que o precederam, e é ele, e não eu, que escolhe o modo certo de ser contado” (GERSÃO, 2013, p.33).

Já *A cidade de Ulisses* traz a história de amor entre um homem e uma mulher, Paulo Vaz e Cecília, ambientada na cidade de Lisboa. Ambos são artistas plásticos, e o romance que há entre eles torna-se também uma história de amor à cidade, com seus lugares, sua História, sua mitologia. Mais uma vez, Teolinda Gersão vale-se de outra expressão artística, a pictórica, para discorrer sobre aspectos comuns à arte em geral, ressaltando a literária. Passagens como: “Havia por exemplo esta pergunta: até que ponto a arte contemporânea conseguia impor-se por si mesma, como objecto plástico, ou precisava de palavras como suporte?” (2011, p.21) colocam-nos frente a ideias relacionadas ao universo da arte visual (que é praticada pelas personagens), mas também direcionam nossa leitura a todos os contextos artísticos. São questões que perpassam a pintura, a escultura, e ecoam nas demais manifestações de arte.

Estes trechos acima mostram, mesmo que minimamente, exemplos do discurso metaficcional engendrado na obra de Teolinda Gersão. O contato com os textos da autora fez-nos perceber a existência do que ousamos chamar de uma “poética metaficcional”, dada a constância com a qual esse fenômeno literário aparece nas narrativas. Segundo Krause (2007, p.6), a metaficção constitui uma característica sofisticada da literatura contemporânea, e tem sua importância estendida não só à compreensão da literatura e da arte, mas também do mundo em que estas são produzidas.

Os textos com características metaficcionais são considerados por muitos críticos como uma reação ao realismo de outrora. Os escritores, desse modo, não carregam consigo a preocupação de que suas obras sejam vistas como irreais, surreais, ou simplesmente fora da realidade. A ideia de ficção como fingimento ganha força à medida que o ideal burguês de verdade, pautado na ciência, vem sendo desarmado por diversos acontecimentos históricos. Por conseguinte, a ausência de realismo dos textos repousa seus efeitos também na figura do leitor, que é provocado a ter uma postura ativa em face ao que lê. A metaficção, ao mesmo tempo em que demonstra a autoconsciência quanto à produção artística, também o faz quanto ao papel do leitor, compartilhando com ele o processo do fazer. Este passa a desempenhar uma função de co-criador do texto e a operar mais diretamente na construção do(s) sentido(s).

Partindo, pois, da consciência dos diferentes modos de manifestação da metaficção no percurso da escrita de Teolinda Gersão, estamos buscando analisar tais manifestações e os recursos

que possibilitam a visualização das distinções, além das conseqüências de sentidos que são impulsionadas por elas. Entendendo o discurso metaficcional como parte integrante da produção de Gersão, pretendemos verificar os modos de instauração da metaficção e a maneira como, conforme defendido por nós, ela se transforma em uma meta-arte.

Pretendemos, também, adentrar ao máximo nos estudos dedicados às obras de Teolinda Gersão, sejam elas objetos de nosso trabalho ou não. É interessante lembrar que, de acordo com Hutcheon, e conforme já citado anteriormente, o fato de os textos metaficcionais carregarem sua própria crítica direciona-nos a um estudo mais apurado de sua forma e linguagem, antes de qualquer teoria. Desse modo, acreditamos que a realização deste trabalho contribuirá não só para o enriquecimento da compreensão acerca da obra de uma importante escritora de língua portuguesa – Teolinda Gersão –, mas também para o estudo da metaficção na literatura contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Teolinda Gersão:

- GERÇÃO, T. **A cidade de Ulisses**. Porto: Sextante, 2011.
_____. **Cadernos II: As águas livres**. Porto: Sextante Editora, 2013.
_____. **O silêncio**. 4.ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
_____. **Os guarda-chuvas cintilantes**. Lisboa: O Jornal, 1984.

Sobre Teolinda Gersão:

- ALVES, C. F. Não Gosto dessa Conversa de Escrita de Mulheres. Entrevista com Teolinda Gersão. In: **Jornal de Letras**, nº34, 1982.
BRANCO, L. C. Encontro com escritoras portuguesas. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v.13, n.16, p.108, jul./dez. 1993.
_____. Teolinda Gersão: a cintilância da imagem: encontros com escritoras portuguesas). **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 14, n. 16, jul/dez 1993.
_____. Traços de um mal estranho: a ficção portuguesa contemporânea. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v.17, n. 21, p. 25-44, 1997.
BRIDI, M. V. Modernidade e pós-modernidade na ficção portuguesa contemporânea. **Todas as letras**, São Paulo, v.7, n.7, p.75-81, 2005.
BUESCU, H. Corpo, invisibilidade e divisão: metáforas da identidade em Teolinda Gersão e Bernardo Carvalho. **Cadernos de Literatura Comparada**, Porto, n. 3/4, p. 25-41, 2002.
CARVALHO, J. V. **Um encontro através das palavras**: leitura da obra ficcional de Teolinda Gersão. Viana do Castelo: Centro Cultural do Alto Minho, 2003.
CARVALHO, M. P. Água viva e o silêncio no jogo metaficcional entre forma e linguagem. Disponível em <<http://wp.ufpel.edu.br/letras-pos/files/2012/02/%C3%81gua-viva-e-O-sil%C3%Aancio-no-jogo-metaficcional-entre-forma-e-linguagem.pdf>>. Acesso em 15 mai 2012.
COSTA, D. A. **Cenários do sujeito e da escrita em Paisagem com mulher e mar ao fundo, de Teolinda Gersão**. 2010, 97f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2010.
DÉCIO, J. O Silêncio e Paisagem Com Mulher e Mar Ao Fundo de T.G. In: **Novos Ensaios de Literatura Portuguesa**. Organização e Apresentação de Carlos Alberto Iannone e Jorge Cury. UNESP, Araraquara, 1986.

- DIAS, M. H. M. À escuta de uma nova linguagem. **O escritor**, n. 13/14, p. 244-248, 1999.
- _____. **O pacto primordial entre mulher e escrita na obra ficcional de Teolinda Gersão**. 1992, 264f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.
- _____. O poder, a palavra e a mulher na escrita de Teolinda Gersão. **Anais de Estudos Literários**. São Paulo, v. 2, p.190-196, 1994.
- _____. A presença de elementos míticos na narrativa de Teolinda Gersão. **Notandum**, Murcia, n. 7. Disponível em: < <http://www.hottopos.com/notand7/heloisa.htm> > Acesso em: 03 ago 2012.
- _____. Teolinda Gersão e a ficção portuguesa contemporânea. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA., 13. *Actas*. Rio de Janeiro, [s.c.p.]1990.
- DUARTE, O. M. C. Teolinda Gersão: a escrita do silêncio. **Repositorium**, Braga, 2005. Disponível em: < <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/5620> > Acesso em: 17 jul 2012.
- FLORY, S. F. V. Experimentalismo e auto-referencialidade como marcas de contemporaneidade na ficção portuguesa atual. **Revista de Letras**, São Paulo, n. 34, p. 61-72, 1994.
- GOMES, A. C. O romance da resistência. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**. São Paulo, ano 12, n.3, p. 71-84, 1986.
- JASTRZNSKA, A. Os guarda-chuvas cintilantes de Teolinda Gersão: um curioso jogo entre a vida e a escrita. **Quadrant**, Montpellier, n.19/20, p. 91-111, 2002/2003.
- MAGALHÃES, I. A. A violência nas palavras. **Jornal de Letras, Artes & Ideias**. Lisboa, ano 10, n.408, p. 16-17, mai 1990.
- _____. Dois exemplos: Teolinda Gersão e Agustina Bessa Luís. In:_____. **O Sexo dos Textos**. Lisboa: Caminho,1995.
- MARTINHO, F. Teolinda Gersão: contadora de histórias. **Jornal de Letras, Artes & Idéias**, Lisboa, 14 fev. 1996.
- OLIVEIRA, M. L. W. Cartografia de desejos e arte em Teolinda Gersão. **Actas do VIII Congresso Internacional da Associação Internacional de Lusitanistas**. São Tiago de Compostela, Galiza, 18/23 de julho, 2005.
- _____. Destinos e desejos femininos em “O Silêncio”, de Teolinda Gersão. In: ORNELAS, J. **Word an Body**. Actas do Colóquio Escritores Contemporâneos da Lusofonia. Universidade de Utrecht.
- PEDROSA, I. Interessa-me captar o inconsciente em Relâmpagos. Entrevista com TG. **Jornal de Letras**, nº.103, 1984.
- PINTO, E. B. Dez Perguntas a Teolinda Gersão. Entrevista. **Seixo Review**, Fall-Winter, 2004.
- PITERI, S. H. O. R. A fragmentação discursiva como reflexo da tradição subvertida pela paisagem da janela. Mealibra – **Revista de Cultura**, n.15, série 3, inverno.
- SILVA, L. C. B. **Do romance de formação à deformação do romance**: o silêncio, os teclados e as horas nuas. 2003, 151f. Tese (Doutorado). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2003.
- SIMÕES, M. L. N. **Narrativa portuguesa**: em processo de fragmentação. Petrópolis: Vozes, 1975.
- SOUSA, I. M. L. A. **Teolinda Gersão**: o processo de uma escrita. 1988. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1988.

Geral:

- ARRIGUCCI Jr, D. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARBOSA, J. A. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARTHES, R. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1987.

- BENJAMIN, W. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1937
- CAMPOS, H. **Metalinguagem**. Petrópolis: Vozes, 1970.
- _____. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: MORENO, C. F. (Coord.) **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 281-305
- COMPAGNOM, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: EdUFMG, 1999.
- _____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.
- CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ECO, U. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- EIKHENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa. In: TOLEDO, D. O. (Org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 157-168.
- FERRARA, L. A. **O texto estranho**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. London: Routledge, 1991.
- JAUSS, H. R. et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Trad. Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JÍTRIK, N. Destruição e forma nas narrações. In: MORENO, C. F. (Coord.) **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 217-242.
- KRAUSE, G. B. Da metaficção como agonia da identidade. **Confraria** (Rio de Janeiro) v.1, p.3-10, 2007.
- _____. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- _____. O ovo de Magritte: da metaficção como proteção do enigma. **Revista Ghrebh-**, América do Norte, 1, ago. 2011. Disponível em: <<http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=327&path%5B%5D=332>> Acesso em: 04 ago 2012.
- LOURENÇO, E. **Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. **O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português**. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- MAGALHÃES, I. A. **O sexo dos textos**. Lisboa: Caminho, 1995, p.171-185.
- MELO E CASTRO, E. M. **A literatura portuguesa de invenção**. São Paulo: Difel, 1987.
- _____. **O fim visual do século XX e outros textos críticos**. São Paulo: Edusp, 1993.
- MONEGAL, E. R. Tradição e renovação. In: MORENO, C. F. (Coord.) **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 132-159.
- NESTROVSKI, A. **Ironias da modernidade: ensaios sobre literatura e música**. São Paulo: Ática, 1996.
- ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**. São Paulo: EdUNICAMP, 2002.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- REICHMANN, B. T. O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metafictional, de Linda Hutcheon. Disponível em <<http://uniandrade.br/mestrado/pdf/publicacoes/metaficcao.pdf>>. Acesso em 14 mai 2012.
- ROANI, G. L. Sob o vermelho dos cravos de abril: literatura e revolução no Portugal contemporâneo. **Revista Letras**, Curitiba, n. 64, p. 15-32, 2004.
- ROUANET, S. P. **Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- SOURIAU, E. **A correspondência entre as artes: elementos de estética comparada**. Tradução de Maria Cecília de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.

- TACCA, O. **As vozes do romance**. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- VALERY, P. Poesia e pensamento abstrato. In:_____. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 201-218.
- WALDMAN, B. **Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.** São Paulo: Escuta, 1992.
- WAUGH, P. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. London: Routledge, 1993.
- WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

**DO ÁRIDO, A ESTÉTICA: A REPRESENTAÇÃO TEMÁTICA E FORMAL DA ARIDEZ EM
GALILEIA E CINEMA, ASPIRINA E URUBUS**

Ana Carolina Negrão Berlim de Andrade.

Mestranda

Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan (Or.)

Este texto pretende expor, sumariamente, os desenvolvimentos parciais de uma pesquisa de doutorado em andamento, cujo objetivo é estudar as representações da aridez em duas narrativas contemporâneas: o romance *Galileia* (2009) de Ronaldo Correia de Brito, e o filme *Cinema, aspirina e urubus* (2005), de Marcelo Gomes. Em ambas essa aridez não é somente temática, na medida em que também perpassa a construção estrutural das obras, reiterando as metáforas relacionadas à seca desenvolvidas no plano do conteúdo.

Assim, nosso objetivo geral é analisar as obras que compõem o corpus do trabalho, levando em consideração os paradigmas estéticos dentro dos quais as obras operam e, quando necessário, as relações mantidas com a tradição regionalista, levando em conta que a seca, como elemento estruturador da forma, aparece, principalmente, na geração literária de 1930 (ou prosa regionalista) e no Cinema Novo, na década de 60.

Nossos objetivos específicos são individualizar o modo como cada código – literatura e cinema – trabalha com os conceitos de seca e de aridez, tanto do ponto de vista temático quanto do estrutural, analisando a utilização dos procedimentos técnicos e estilísticos próprios a cada meio semiótico. Por fim, pretendemos verificar a contribuição da aridez na construção da expressividade de valores universais e, mais importante, na definição de uma poética da aridez, e não sobre a aridez. Diferença ressaltada por Ismail Xavier em texto sobre a “Estética da fome”: “Da fome. A estética. A preposição “da”, ao contrário da preposição “sobre”, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras” (2007, p.13).

Do mesmo modo, a aridez é definidora das relações metafóricas e das escolhas estéticas que estruturam os conteúdos narrados, dinamizando-os e acrescentando novos significados. Em termos temáticos, a aridez é cenário para o desenvolvimento de dramas humanos, um “palco de tragédias”, como define o narrador de *Galileia*, Adonias, sendo que são, exatamente, esses dramas humanos que a aridez estrutural reflete.

No romance *Galileia*, Adonias, o narrador-protagonista empreende uma viagem, simultaneamente concreta e simbólica, às suas origens, representadas pela fazenda homônima e pela recordação de histórias que essa suscita. Dessa maneira, uma vez no sertão, seu comportamento começa a se modificar, assim como o seu discurso, cuja estrutura é definida pelo ato rememorativo, o qual recria histórias tradicionais da família e revive as suas próprias experiências passadas na Galileia. Essa rememoração confronta situações do passado, geralmente violentas, com a consciência atual do narrador que, por conta da espacialização dessas histórias ser o sertão, associa, conscientemente e inconsequentemente, os comportamentos violentos narrados nas histórias familiares ao cenário árido, como se houvesse uma relação implicativa direta entre espaço e personagens. Ao fim do livro, no entanto, ele percebe que violência, creditada exclusivamente à sua família, é característica inerente à humanidade, de tal maneira que as relações humanas, independentemente do cenário sertanejo ou globalizado, são áridas.

Assim, essa aridez humana é transposta para a estrutura da narrativa, concisa e econômica. As frases curtas, sincopadas, com poucos conectivos, acompanham os momentos de maior tensão narrativa, de tal maneira que há uma duplicidade na estruturação dessa narrativa: se por um lado essa estrutura seca, direta, encena uma aridez sintática, a qual se liga ao espaço geográfico, por outro lado essa mesma estrutura aproxima-se e tenta reproduzir o ato rememorativo, construído segundo regras próprias de combinação sintática e semântica e no qual as certezas definitivas parecem ruir.

O mesmo acontece na relação entre parágrafos e partes do texto, em que a passagem brusca, sem explicações, entre as histórias que o narrador recorda e recria sugerem o movimento da memória, que não se pauta por uma organização discursiva que privilegie, necessariamente, a coesão interparagrafal. A relação entre essas histórias fica por conta de uma “montagem” semântica, prejudicada pela quebra sintática. Esses variados procedimentos simulam na estrutura a característica seca do cenário, dão o tom seco, árido dessa narrativa que, tematicamente, explora a aridez humana. Essa concisão que permeia a obra também é evidente nas descrições, em especial, do cenário que, longe de ser descrito à exaustão, é apresentado por meio de imagens poéticas, com alta carga semântica e estética, mas sucintas, desenvolvidas em poucas palavras, à maneira dos haikais.

Se em *Galileia* o sertão é, inicialmente, visto como disfórico, em *Cinema, aspirina e urubus* há desde o princípio duas visões opostas em dialogia, representadas pelos protagonistas Johann e Ranulpho. O filme, que se passa em 1942, é um *road-movie* sertanejo que narra o encontro de Johann, um alemão que, para fugir da guerra, vem para o Brasil ser vendedor ambulante do medicamento Aspirina, e Ranulpho, um retirante nordestino que pretende chegar ao Rio de Janeiro, então capital do país, para fugir da desolação que a seca impõe. Cada um dos personagens vê o

sertão de um ponto de vista diametralmente oposto: enquanto Johann vê o Brasil e o sertão como alternativa à morte, representada pela guerra, Ranulpho vê o mesmo espaço como espaço da miséria e, em última instância, também da morte.

Ao longo do percurso, eles colocam suas visões de mundo e seus valores em constante atrito e negociação, até que, ao final, esses os valores díspares começam a se fundir, criando uma nova categoria de valores, que ultrapassam os primeiros rumo a uma significação, ainda mais ampla, em que há aceitação da outridade. Dessa maneira, os papéis típicos delineados no começo do filme são modificados pouco a pouco, culminando com uma inversão dos mesmos, quando Johann embarca em um trem para a Amazônia, sina de muitos nordestinos sem opção, e Ranulpho herda seu caminhão.

No filme, a “aridez humana” é representada tanto pela guerra quanto pela seca e o descaso ou uso político da miséria dela advinda, caso do coronelismo, citado mais de uma vez por Ranulpho. Já a guerra da qual Johann fugiu é mencionada constantemente, criando um paralelo entre as duas situações, entre os dois tipos de “violência” que estão em correspondência paradigmática, pois se há a guerra, também há o descaso com a miséria do sertão, flagelado pela seca. A diferença, que ficará explícita ao fim do filme, é que a guerra, mundial, é a generalização da aridez humana, sendo que a relação particular e solidária entre os dois protagonistas é, exatamente, o seu contraponto.

Aqui, estruturalmente, a aridez define tomadas, contrastes e intensidade da luz, relacionadas ao sol inclemente do sertão, além disso, a cromaticidade associa-se à infertilidade, à seca/aridez, devido ao uso de cores desbotadas, tendentes a uma monocromia terrosa. Esses procedimentos não só maximizam características típicas do cenário, mas reforçam o sentimento de desolação e de solidão dos protagonistas, sozinhos, imersos e emoldurados pela natureza grandiosa. A iluminação exagerada das tomadas, por exemplo, invade todos os espaços extensiva e intensivamente, de modo inversamente proporcional à capacidade de ação dos personagens, pois enquanto eles são limitados pelo espaço, seja esse geográfico ou político e pelas situações socioeconômicas, tendo suas ações cerceadas por agentes externos, a natureza domina sem restrições.

Na verdade, percebemos que realmente há uma troca osmótica entre o lado exterior e o interior dos personagens de ambas as narrativas, porém a ênfase é dada nos personagens, os quais têm, dentro de si, um vasto sertão particular⁶, sendo que o espaço físico externo apenas reflete a angústia e a solidão dos viajantes (MIGUEL *apud* DICKE, 2008, p.10). Inclusive há no romance de Brito uma frase que sintetiza a conexão mantida entre meio, personagem e até a tradição

⁶ Intertexto com uma das definições de sertão expressas em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

regionalista⁷: “O sertão a gente traz nos olhos, no sangue, nos cromossomos. É uma doença sem cura” (BRITO, 2008, p. 19). Portanto, a aridez que as obras retratam é humana, individual ou coletiva, e o sertão e a aridez são os veículos pelos quais esses valores são expressos e a inspiração estética para a sua abordagem.

Além disso, ambas as obras são extremamente estetizadas, o que contribui na apreensão de que o cenário e a seca são, exatamente, figuras, representações que não visam reconstruir objetivamente o cenário e a realidade, mas colocá-los em função das narrativas que se desenrolam ali e de seus valores. Exemplo dessa estetização é o caso da coloração sépia de *Cinema, aspirina e urubus*, a falta de foco ou definição de algumas imagens ou iluminação estourada, que simula a luminosidade típica do sertão nordestino, temas que a estrutura do filme procura assimilar, dando à câmera usos específicos, modificando a cromaticidade e a iluminação das cenas, o ritmo de montagem, etc. Essas tomadas reforçam o caráter não-objetivo desse filme, que por meio da estetização da seca faz sentir-se como constructo e, por meio deste, recriar uma imagem e uma representação sensorial do sertão.

No caso do livro, as já citadas descrições imagéticas também não pretendem uma representação objetiva do sertão e da seca que, pelo contrário, são construções poéticas, deixando claro que, também elas, são elaboradas esteticamente, em contraposição a uma representação usual e dessemantizada. Da mesma maneira, a já citada estrutura seca e memorialista da narração de Adonias revela os atos pelos quais o discurso foi construído, ao invés de simular uma objetividade que independe de uma instância enunciativa. Dessa maneira, é por meio da estetização e da metalinguagem que essas narrativas asseguram o seu caráter de ficção, modificam o seu modo de apreensão e sugerem uma universalização das narrativas ali desenvolvidas.

Isso porque a metalinguagem, explicitada nas obras quando elas se assumem como constructos estéticos, e não como representações objetivas da realidade e da aridez, faz com que o universo diegético das obras sejam percebidos como autônomos em relação à realidade, assumindo um caráter mítico ou, no mínimo, simbólico. No caso do filme a abordagem do cenário, filmado de maneira a extrapolar o realismo, faz com que esse sertão seja realmente fílmico, um lugar inexistente empiricamente, tornando ainda mais universal o drama que ali se desenvolve.

Já no romance, essa característica, de um sertão irreal, é realizada, sobretudo, pelo aspecto acronológico da narrativa, em especial a partir da chegada do protagonista na Galileia, em que a duração dos eventos parece distendida, adquirindo contornos difusos. Ou seja, também a temporalidade não é marcada de maneira objetiva, linear e cronológica, o que torna os eventos e a narrativa atemporais. Portanto, a estetização e a metalinguagem das obras reforçam os sertões retratados como sertões de celuloide e de papel, sensoriais, simbólicos, estéticos, cuja existência

⁷ *Idem.*

empírica só existe dentro dos universos diegéticos das narrativas e em função delas. Assim, por não se situarem em um tempo ou um espaço “real”, as obras reforçam o seu caráter universalizante justamente por meio de sua abordagem figurativa “regional”.

Para colocar em prática nossos objetivos, elaboramos em um primeiro momento uma descrição geral das obras, a partir da qual estamos desenvolvendo nossa análise e a primeira redação da tese. Esta, *a priori*, é dividida em cinco grandes etapas: descrição sistemática das obras; análise temática e estrutural da aridez em *Galileia*; análise temática e estrutural da aridez em *Cinema, aspirina e urubus*; confronto entre os procedimentos utilizados em cada uma das obras; definição de uma estética da aridez.

Como suporte geral para a análise das obras, utilizaremos a semiótica de linha francesa, com o intuito de estudar os processos dinâmicos pelos quais a significação vem à tona. Nesse sentido, o percurso gerativo de sentido e seus novos desdobramentos fornecem subsídios para a verificação da relação entre os valores fundamentais de cada narrativa e sua discursivização final, ou seja, as relações mantidas o plano do conteúdo e o plano da expressão, assim como oferecer instrumentos para análise das características intrínsecas a cada obra e que são responsáveis pela representação estética da aridez. Dessa maneira, utilizaremos autores como Greimas (1975; 2002; 2008), Tatit (2010), Fiorin (2008), Pietroforte (2004), Bertrand (2003), Courtés (1979; 2008), Lopes (1986), entre outros. Além disso, nos pautaremos em autores que estudam a construção poética das obras, como é o caso de Bosi (1997), Eisenstein (2002), Jakobson (1970; 1990; s/d), Paz (1972; 1982), Pasolini (2000), etc.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.
- BOSI, A. **O Ser e o tempo da poesia**. São Paulo : Cultrix, 1997.
- BRITO, R.C. **Galileia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- COURTÉS, J. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Almedina, 1979.
- EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FIORIN, J. L. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008.
- GOMES, Marcelo (dir). **Cinema, Aspirinas e Urubus**. Brasil: REC Prod. 2005. Color, 101 min.
- GREIMAS, A. J. **Da Imperfeição**. São Paulo: Hacker, 2002.
- GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- GREIMAS, A.J ; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.
- JAKOBSON, R. **A poética em ação**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1990.
- JAKOBSON, R. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: **__Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, s/ d, p.118-162.
- LOPES, E. **Metáfora: da retórica à semiótica**. São Paulo: Atual editora, 1986.
- MIGUEL, G. F. As aventuras de uma viagem. In: DICKE, R.G. **Madona dos Páramos**. Cuiabá: Cathedral Publicações/Cani&Caniato Editorial, 2008.
- PASOLINI, P. P. **Empirismo eretico**. Milano: Garzanti, 2000.

- PAZ, O. **O Arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, O. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PIETROFORTE, A.V. **Semiótica Visual: os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2004.
- ROCHA, G. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- TATIT, L. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.
- XAVIER, I. **Sertão Mar**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ZILBEBERG, C. **Razão e Poética do Sentido**. São Paulo: Edusp, 2006.

O ESCRITOR À PAISANA: A VOZ LITERÁRIA DE CAIO FERNANDO ABREU EM CARTAS

André Luiz Alselmi
Doutorando
Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente (Or.)

1. OBJETIVOS

O objetivo deste trabalho é investigar a produção epistolar de Caio Fernando Abreu – reunida por Moriconi no volume *Cartas* (2002) – a partir de uma perspectiva literária. Fundamentando-se nas reflexões sobre essa forma textual, buscar-se-á, primeiramente, delinear as características gerais do gênero epistolar e sua relação com os demais gêneros íntimos (as confissões, as memórias, a autobiografia e o diário). Assim, pretende-se apontar as diferentes sequências textuais presentes nas cartas do escritor gaúcho a fim de demonstrar o hibridismo do gênero epistolar, ressaltando seus traços recorrentes e suas combinações com a capacidade criativa do autor.

No que concerne ao estudo dos traços literários, esta pesquisa se voltará para a questão da metalinguagem e do processo de criação literária manifestado nas cartas, revelando, assim, aspectos fundamentais da obra do autor, contribuindo para uma compreensão mais ampla de sua produção literária. Concomitantemente, a análise buscará revelar os aspectos estilísticos e formais dos textos, a fim de atestar seu valor literário. Sempre que necessário, as análises recorrerão a teóricos diversos, tanto da poesia quanto da narrativa, que forneçam respaldo analítico ao trabalho.

Assim, diferentemente da maior parte dos estudos das cartas de Caio Fernando Abreu, cujo enfoque é sobretudo documental e biográfico, este trabalho pretende contribuir para uma nova abordagem dessa parte da produção do autor, buscando, dessa forma, um tratamento diferenciado para o gênero epistolar. Com isso, objetiva-se também ampliar o horizonte para o estudo das cartas enquanto uma forma possível de expressão artística.

2. METODOLOGIA

Serão realizadas leituras com a finalidade de estabelecer o suporte teórico para a pesquisa. Assim, serão estudados textos fundamentais sobre a escrita epistolar e demais gêneros íntimos, como *L'Épistolaire ou la pensée nômade*, de Brigitte Diaz, *L'intime epistolaire*, de Jelena

Jovicic, *Prezado senhor, prezada senhora: um estudo sobre cartas*, organizado por Walnice Nogueira e Nádia Batela Gotlib, *Je vous écrit/escrevo-lhe*, de Anne-Marie Quit, *A arte de escrever cartas*, de Moacir Scliar, “Suas cartas, nossas cartas”, de Silvino Santiago, *Verdades autobiográficas e diários íntimos*, de Contardo Calligaris, entre outros.

Complementando essas leituras, serão estudadas também obras significativas de teoria literária que possam contribuir para uma compreensão mais plena do texto do autor, tais como: “A escrita de si”, de Michel Foucault, *Estética da criação verbal*, de Mikhail Bakhtin, *Foco narrativo e fluxo da consciência – Questões de teoria literária*, de Alfredo Leme Coelho de Carvalho, *Métodos críticos para a análise literária*, de Daniel Bergez, *A linguagem literária*, de Domicílio Proença Filho, entre outros.

Dando continuidade à fundamentação teórica, as leituras se voltarão para a fortuna crítica do autor, que, atualmente, é constituída predominantemente por trabalhos acadêmicos, e outros artigos (como: “Caio F. herdeiro e inventor”, de Luís Augusto Fischer, e “Múltiplas vozes sobre uma voz múltipla: Caio Fernando Abreu”, de Mairim Linck Piva) e textos críticos em coletâneas regionais ou nacionais.

Paralelamente a esses estudos, a leitura minuciosa do *corpus* e de outras obras significativas do autor possibilitará as atividades subsequentes, centradas na análise das correspondências, na determinação dos limites do gênero, na constatação de suas qualidades literárias, bem como o entendimento do processo de criação literária de Caio Fernando Abreu. Por fim, essas atividades permitirão avaliar a importância literária das cartas do autor, cujos resultados constituirão a tese de Doutorado.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

Nas últimas décadas, os gêneros íntimos (as confissões, as memórias, a autobiografia, o diário e a carta) vêm despertando a atenção dos leitores e da crítica literária. Tal fato é intensificado pela atual tendência ao culto da individualidade e ao prazer de acompanhar a vida cotidiana alheia, que hoje toma uma parte significativa da mídia e da realidade. Diante disso, as correspondências de personalidades literárias – por muito tempo negligenciadas pelos estudos literários e pelos leitores – ganham destaque e ocupam um espaço sem precedentes. Assim, as cartas têm suas publicações multiplicadas, o que desperta grande interesse da crítica em compreender os fundamentos dessa forma de expressão e sua relação com a criação literária.

Dentre os gêneros íntimos, a carta parece ser um dos mais multiformes, visto que é capaz de acolher elementos da escrita pessoal como as memórias, as confissões, a autobiografia, o diário e, até mesmo, o relato de experiências. Diante dessa pluralidade composicional, um estudo do

gênero epistolar faz-se importante na medida em que pode revelar intersecções com outras composições literárias multiformes, como o poema em prosa ou a própria prosa poética. Nesse sentido, a pesquisa da composição estrutural das correspondências – analisando não só as sequências que as compõem, mas a própria linguagem e estilo – pode trazer à tona respostas para uma das principais questões deste trabalho: pode-se considerar a epístola um objeto artístico? Em outras palavras, deve-se creditar às cartas um estatuto literário?

Sem dúvida, é preciso reconhecer que as missivas de grandes escritores não raro transcendem o mero relato autobiográfico, trazendo, frequentemente, uma carga poética passível de ser analisada com vistas a entender o processo de criação literária. A partir disso, surge a seguinte questão: o estilo literário seria algo inerente ao escritor, capaz de manifestar-se em diferentes contextos e suportes (até mesmo aqueles considerados, por natureza, não literários, como a epístola)? Ao escrever uma carta, teria o escritor preocupações com os recursos literários, superando as funções emotiva e referencial da linguagem, destacando, também, a função poética e, por vezes, metalinguística?

Algumas das questões que são de particular interesse para este trabalho dizem respeito à questão do estatuto literário da carta e a relação entre a escrita íntima e o fazer artístico. A carta não interessa apenas como um testemunho biográfico ou documento histórico, mas também como uma forma de expressão autônoma e múltipla capaz de acolher o fazer literário, a reflexão sobre a literatura e o processo de criação. Nesse sentido, as correspondências podem, por vezes, ser consideradas objetos metaliterários: têm valor enquanto forma composicional – trabalhadas artisticamente pelo autor – e, simultaneamente, enquanto reflexão sobre o próprio processo de criação.

Sobretudo a crítica brasileira tem colocado restrições ao estudo da carta enquanto texto literário, reconhecendo nessa forma de escrita apenas o caráter documental, historiográfico. Nessa linha, pode-se citar Massaud Moisés, para quem na carta, assim como em outros gêneros híbridos, o teor estético-literário “baixa a tal ponto que não raro se reduz a traços irrelevantes e superficiais, chegando mesmo a desaparecer” (2007, p. 153). O autor ressalta ainda que o hibridismo do gênero epistolar é um fator de perturbação para historiadores e críticos. Fruto dessa posição, o estudo das cartas tem sido negligenciado pela crítica brasileira ou considerado apenas em seu valor documental e biográfico, reduzindo sua importância como objeto textual passível de ser analisado literariamente.

Em contrapartida, Hansen (1995) e Pécora (2001) reconhecem o valor das epístolas para além dos aspectos informativos e históricos. Nesse sentido, apenas recentemente algumas pesquisas começam a voltar-se para as cartas enquanto material literário. É o caso, por exemplo, da dissertação *Retórica, roda de compadres, solidão e achaques da velhice: o Machado de Assis das*

cartas, de Otoniel Machado Da Silva (UFPB, 2009) e da tese *Posta Restante: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio*, de Telma Maciel Da Silva (UNESP/Assis, 2009); ou, ainda, de coletâneas de ensaios como *Prezado senhor, prezada senhora: estudo sobre cartas*, de Walnice Nogueira Galvão e Nádia Batela Gotlib (Companhia das Letras, 2000).

Embora a escrita de cartas tenha sido frequente em autores como Machado de Assis, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Pedro Nava e Clarice Lispector, entre outros, escritores significativos das décadas de 70 e 80 também encontraram nas missivas um instrumento de expressão, algumas “vezes com a função de laboratório para a literatura, outras simplesmente para informar ou manter laços de amizade ou profissionais” (PIOVESAN, 2010, p.1-2). Dentre eles, pode-se destacar Caio Fernando Abreu.

Nos 25 anos de produção literária, o escritor gaúcho publicou dois romances, sete livros de contos, uma história infanto-juvenil, uma antologia de contos e uma peça de teatro. Além disso, integrou coletâneas com outros autores e teve algumas de suas obras traduzidas para diversas línguas. Como jornalista, colunista, editor e colaborador de vários órgãos de imprensa (jornais como Zero Hora, Folha da Manhã e o Estado de São Paulo; revistas como Manchete, IstoÉ, Veja, entre outras), publicou crônicas e suplementos literários. Ademais, escreveu roteiros de cinema e de programas de televisão. Hoje, há edições póstumas de textos, como as crônicas publicadas anteriormente em jornais. Além disso, o acervo literário do autor, sob os cuidados da professora Márcia Ivana Lima e Silva, no instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ainda conserva muito material inédito do escritor.

Desde a morte do escritor, em 1996, em decorrência de complicações advindas da Aids, sua obra vem sendo estudada de maneira cada vez mais intensa. Entretanto, a crítica volta-se sobretudo para seus textos considerados de maior valor literário: os contos e, mais recentemente, as crônicas e poemas. O interesse de estudo das cartas de Caio Fernando Abreu – ainda pequeno se comparado ao estudo do restante de sua produção – deu-se sobretudo a partir da publicação da coletânea *Cartas*, organizada por Italo Moriconi em 2002. A compilação reúne a produção mais significativa do escritor no gênero. A multiplicidade dos destinatários (familiares, amigos, escritores, jornalistas, atores, entre outros) propicia o emprego de tons que vão do informal ao lírico, revelando as diversas facetas do autor.

Os estudos críticos suscitados pela publicação das correspondências de Caio Fernando Abreu caem com frequência no fascínio despertado pela individualidade do autor na escrita de si, frequentemente negligenciando o aspecto estrutural e formal e, conseqüentemente, o seu valor literário. Há ainda, portanto, uma lacuna nos estudos voltados para as cartas não apenas enquanto documentos, mas também como objetos de criação.

É nesse sentido que este trabalho busca dar sua contribuição a esse campo de estudo. Partindo do pressuposto de que a experiência pessoal e a experiência literária, nas epístolas de Caio Fernando Abreu, apresentam-se concomitantemente, esta pesquisa pretende tratar o *corpus* de cartas publicadas por Italo Moriconi a partir das seguintes perspectivas, a fim de dar conta de seu aspecto literário: a) é possível extrair delas uma poética a partir das reflexões metalinguísticas sobre a natureza da criação literária e do ofício do escritor; b) também se pode adentrar o texto a partir de seus elementos estilísticos, estruturais e composicionais; c) a partir dos itens anteriores, pode-se avaliar as particularidades do gênero epistolar de Caio Fernando Abreu, determinando-lhe o polimorfismo assumido por esse tipo de texto, que possui intersecções com outros gêneros íntimos.

A pesquisa encontra-se em fase inicial e, neste momento, além do cumprimento de créditos em disciplinas, estão sendo realizadas leituras com a finalidade de estabelecer o suporte teórico para a pesquisa. Assim, estão sendo estudados textos fundamentais sobre a escrita epistolar e demais gêneros íntimos. Além, disso, estão sendo feitas outras leituras de obras do autor, bem como de sua fortuna crítica, a fim de possibilitar um aprofundamento do estudo e da compreensão da poética de Caio Fernando Abreu.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. **Cartas**. Organização Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- _____. **Caio 3D: O essencial da década de 70**. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.
- _____. **Caio 3D: O essencial da década de 80**. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.
- _____. **Caio 3D: O essencial da década de 90**. Rio de Janeiro: Agir, 2005c.
- _____. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001.
- _____. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. **Pequenas epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003, p.15-45.
- ANGELIDES, Sophia. **Carta e literatura. Correspondência entre Tchekhov e Gorki**. Organizador: Boris Schnaiderman. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____. **A. P. Tchekhov: Cartas para uma poética**. São Paulo: Edusp, 1995.
- AUTORES GAÚCHOS. Caio Fernando Abreu. n. 19, Porto Alegre: IEL, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARBOSA, Nelson Luís. “‘Infinitamente pessoal’: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o biógrafo da emoção”, 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- BASTOS, Maria Helena Camara (org). **Destinos das letras: história, educação e escrita epistolar**. Passo Fundo: UPF, 2002.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: _____ et alii. **Textos escolhidos**. Trad. José Lino Grünnewald, 2ª.ed., São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores).
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- BONVICINO, Régis (org). **Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1999.

- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRAGA, Elisabeth dos Santos. O trabalho com a literatura: Memórias e histórias. In: Cadernos CEDES, vol.20, n.50. Campinas, abril de 2000.
- CALLEGARI, Jeanne. **Caio Fernando Abreu: o inventário de um escritor irremediável**. São Paulo: Seoman, 2008.
- CALLIGARIS, Contardo. **Verdades autobiográficas e diários íntimos**. Revista Estudos Históricos – Arquivos Pessoais nº21, 1998 Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista>. Acesso em 01/08/13.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 9ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CARDOSO, Ana Maria. **Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entrelugar de cartas e contos**. 2007. Tese (Doutorado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência – Questões de teoria literária**. 1ª ed. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CHAPLIN, Letícia da costa. **De ausências e distâncias te construo: a poesia de Caio Fernando Abreu**. 2010. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- CHARTIER, Roger (dir.). **La correspondance. Les usages de la lettre au XIXe siècle**. Paris: Fayard, 1991.
- CHAUÍ, Marilena. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade –Lembrança de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DERRIDA, Jacques. **La carte postale de Socrate à Freud et au-delà**. (La Philosophie en effet) (French Edition). Paris: Flammarion, 1980.
- DIAS, Ellen Mariany da Silva. **Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2006.
- DIAZ, Brigitte, **L'Épistolaire ou la pensée nomade**, Paris: Puf, 2002.
- DIAZ, José-Luiz. **Qual genética para as correspondências?** (Trad. Cláudio Hiro) In: **Manuscritica XV**. São Paulo: Humanitas, 2007, p. 119-161.
- DIP, Paula. **Para sempre teu, Caio F. – Cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu**. São Paulo: Editora Record, 2009.
- FISCHER, Luís Augusto. Caio F. herdeiro e inventor. **Revista Bravo**, Ano 9, fev. 2006.
- FOUCAULT, Michel. — A escrita de si. In: **Ditos e escritos: Problematização do sujeito: Psicologia, psiquiatria e psicanálise**. Vol I. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** São Paulo: Paisagens, 2000.
- FREITAS FILHO, Armando. Jogo de Cartas. In: _____; HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Correspondência Incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.
- GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (Org.). **Prezado senhor, Prezada senhora. Estudos sobre cartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GOMES, Ângela de Castro. **Escrita de si, escrita da história (Org.)**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- GOMES, Renato Cordeiro. A correspondência enquanto mediação da crítica: a poesia de Drummond e a lição do amigo. In: **Mediações: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC**, 8, 2002, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Abralic, 2003. 1 CD-ROM.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **La lettre. Aprocches sémiotiques. Actes du VIe colloque interdisciplinaire em collaboration avec l'Association Suisse de Sémiotique**. Fribourg: Editions universitaires, collection “interdisciplinaire”, 1988.
- GUIMARAES, Júlio Castañon. Contrapontos: notas sobre correspondência no modernismo. **Papéis Avulsos** n. 47. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

- KINGLER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2007.
- KAUFMANN, Vincent. **L'equivoque epistolaire**. Collection "Critique" (French Edition), 1990.
- JOVICIC Jelena. **L'Intime épistolaire (1850-1900): genre et pratique culturelle**. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LIMA, Sônia Maria van Dijck. **Para uma estética dos bastidores**. Manuscrita n.11. São Paulo: Annablume 06/2003. p 07-14.
- MANDATTO, Jácomo. **Um mergulho no oceano das cartas de Mário de Andrade**. Itapira: Editora Linhas Gerais, 1995.
- MARKENDORF, Marcio. Autobiografia como artifício ficcional. In: Encontro Internacional Fazendo Gênero, 6., Florianópolis, 2004
- MORICONI, Italo (Org). **Cartas** - Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa - II**. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MURPHY, James J. —Ars dictaminis: the art of letter-writing. In: **Rethoric in the Middle Ages: a history of Rethorical Theory form Saint Augustine to the Renaissance**. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1974, p. 194-268.
- OLIVEIRA, Aileda de Matos. Epistolografia e Linguagem. Estudos Preliminares. In [http://www.filologia.org.br/revista/artigo/3\(8\)28-38.html](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/3(8)28-38.html). Acesso em 20/07/2013.
- PÉCORA, Alcir. **Máquina de gêneros**. São Paulo: Edusp, 2001.
- PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. Campinas: Mercado das Letras, 1999.
- PIVA, Mairim Linck. Múltiplas vozes sobre uma voz múltipla: Caio Fernando Abreu. **Letras de Hoje**, vol. 37, n. 2, jun. 2003.
- PIOVESAN, Greyce Kelly. As mulheres de Letras no universo epistolar de Pedro Nava. In: **Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Descolamentos**. 2010. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277936346_ARQUIVO_trabalhoFAZENDO_GENERO.pdf. Acesso em 10/08/13.
- QUIT; Anne-Marie. (Org.) **Je vous écris / escrevo-lhe**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. O empreendimento autobiográfico – Josué Guimarães e Érico Veríssimo. In: ZILBERMAN, Regina et al. **As pedras e o arco – fontes primárias, teoria e história da literatura**. Belo Horizonte: Humanitas e Editora UFMG, 2004. p. 237 – 342.
- RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987
- SANTIAGO, Silviano (Org.). **Ora (direis) puxar conversa!: ensaios literários**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- SANTOS, Matildes Demétrio dos. **Ao sol carta é farol. A correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas**. São Paulo: Annablume, 1998.
- SCLIAR, Moacir. **A arte de escrever cartas**. In: <http://ecoarte.blogspot.com>. Acessado em 20/09/08.
- SILVA, Otoniel Machado da. **Retórica, roda de compadres, solidão e achaques da velhice: o Machado de Assis das cartas**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007.
- SOUZA, Gilda Sabas de. Documentos de Processo: cartas de Ana Cristina César, Clarice Lispector e Frida Kahlo. **Tessituras & Criação**. Nº. 2 - Dez. 2011 [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura>. Acesso em 05/08/13.
- SILVA, Zélia Lopes da. (Org.) **Arquivos, patrimônios e memória. Trajetórias e perspectivas**. São Paulo: Editora UNESP/ FAPESP, 1999.
- SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

TIN, Emerson (org.). **A arte de escrever cartas:** Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lúpsio. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

ZILBERMAN, Regina et al. **As pedras e o arco – fontes primárias, teoria e história da literatura.** Belo Horizonte: Humanitas e Editora UFMG, 2004.

TREBITSCH, Michel. Avant-propos: la chapelle, le clan et le microcosme **Les cahiers de L'HTP.** n. 20, mars 1992, p.15.

O SILÊNCIO: GÊNESE DOS PROJETOS TEMÁTICO E ESTÉTICO DA PROSA DE TEOLINDA GERSÃO .

Audrey Castañón de Mattos
Doutoranda - Bolsista CAPES
Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel (Or.)

1. Objetivos

A escritora portuguesa Teolinda Gersão, cuja obra localiza-se no chamado período pós-1974 – sua prosa de estreia é o romance *O silêncio*, publicado em 1981 – ocupa um lugar importante nas letras portuguesas, não apenas pelas premiações recebidas ou por ter sido traduzida para mais de dez idiomas, mas porque para sua obra confluem questões estéticas e temáticas caras à ficção contemporânea relativas, principalmente, à tradição da ruptura com o modelo clássico de narrativa. Tal rompimento demanda que se volte um olhar mais demorado ao sistema estrutural da narrativa, pois, sendo um modo de dispor da linguagem e de ir além dela que desafia o leitor com o desconforto que proporciona, constitui-se, tal sistema, como uma forma de dizer algo.

Nossa hipótese geral de trabalho é a de que o tema do silêncio entendido como incomunicabilidade constitui a gênese dos projetos estrutural (estético) e temático da obra da escritora. O romance inaugural *O silêncio* foi escolhido como base da análise. A partir dessa premissa, dividimos a hipótese geral em duas, a primeira relaciona-se ao nosso ponto de partida, isto é, pretendemos demonstrar que, assim como a temática central do romance *O silêncio* transcende o âmbito privado de seus personagens para abarcar sentidos mais amplos de incomunicabilidade, tal temática também se estende aos demais romances da autora, sendo tema fundamental de sua obra. Em nossa segunda hipótese defendemos que, por meio de procedimentos discursivos específicos, produz-se uma estrutura árida e desconfortável, que espelha o tema do silêncio (da comunicação) em toda a obra da autora, de modo a estender ao leitor o esforço para que haja entendimento, troca.

Em síntese, partindo da hipótese geral de trabalho objetivamos:

1. demonstrar a presença do tema do silêncio, entendido como incomunicação, na obra de Teolinda Gersão.
2. analisar os procedimentos discursivos do romance *O silêncio* a fim de determinar como eles colaboram para que a narrativa reflita o tema e envolva o leitor no esforço comunicativo.

2. Metodologia

Numa primeira etapa será feita a sistematização da leitura de romances da autora: *O silêncio* (1981), *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), *A casa da cabeça de cavalo* (1995) e *A cidade de Ulisses* (2011). Excetuando-se *O silêncio*, romance inaugural que será usado como base dos estudos, a escolha dos demais foi baseada na data de publicação, para que se analise pelo menos um título de cada década em que a autora publicou.

Procuraremos estabelecer como o tema do silêncio está representado em cada um desses romances – por exemplo, em *O silêncio* a representação é feita por meio da incomunicabilidade entre o casal Afonso e Lídia; Ainda nessa etapa faremos a leitura de artigos de crítica literária sobre a obra da autora estudada.

Na segunda etapa, delimitaremos como a representação do tema se reflete em cada narrativa, isto é, por meio de que procedimentos discursivos. Nessa fase buscaremos o suporte de teorias literárias relacionadas à análise do discurso narrativo e dos elementos que o constituem, como espaço, tempo e personagens.

Na terceira fase, será comparado o romance *O silêncio* com os demais, para, em seguida, na quarta etapa, iniciar-se a redação dos primeiros textos para o relatório de qualificação.

3. Fundamentação teórica e estágio atual da pesquisa

A priori, pretendemos analisar o narrador, pois cremos estar centrada nele a construção de um discurso que espelha o silêncio. Nesse início da pesquisa estamos ainda sistematizando a bibliografia. Dentre o material que já elegemos para as primeiras leituras estão o ensaio de Theodor Adorno – “Posição do narrador no romance contemporâneo”; o texto de Maria Lúcia Dal Farra, *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*; o texto *O foco narrativo*, de Lígia Chiappini e o ensaio de Silviano Santiago, “O narrador pós-moderno”.

Para análise do discurso narrativo e seus elementos estruturais elegemos uma biografia básica, com os textos de Bakhtin *Estética da criação verbal*, *Problemas da poética de Dostoiévski* e *Questões de literatura e de estética*. O clássico *Discurso da narrativa*, de Gerard Genette, cuja nomenclatura já consagrada é extremamente produtiva na análise de elementos como tempo, espaço, voz e foco narrativos. Além desses autores clássicos, também incluímos os ensaios contidos em *Modalidades da narrativa*, organizados por Maria Célia de Moraes Leonel e Márcia Gobbi, o ensaio de Silviano Santiago “A permanência do discurso da tradição no modernismo” que, cremos, nos ajudará a melhor visualizar as rupturas com a tradição contidas no discurso narrativo de Teolinda Gersão e o texto de Susan Sontag sobre a obra de arte silenciosa (que não comunica com facilidade) “A estética do silêncio”.

A pesquisa encontra-se em estágio incipiente, com poucas leituras teóricas realizadas, uma vez que, conforme nosso cronograma de atividades, o primeiro semestre foi dedicado às disciplinas do Programa e à leitura de romances de Teolinda Gersão.

4. Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades, 2003.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução do francês de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997a.
- _____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra, 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997b.
- _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução do russo de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010.
- DAL FARRA, M. L. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira**. Apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo: Ática, 1978.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [19--].
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1999.
- LEONEL, M. C.; GOBBI, M. V. Z. (Org.). **Modalidades da narrativa**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.
- SANTIAGO, S. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 108-144
- _____. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.
- SONTAG, S. A estética do silêncio. In: _____. **A vontade radical: estilos**. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das letras, 1987. p. 11-76.

**GIAMBATTISTA BASILE, CHARLES PERRAULT, IRMÃOS GRIMM E WALT DISNEY:
UM ESTUDO CRÍTICO DAS DIFERENTES VERSÕES DE A BELA ADORMECIDA.**

Bruna Cardoso Brasil de Souza
Mestranda

Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato (Or.)

O presente trabalho tem como objetivo analisar diversas variantes do conto de fadas hoje conhecido como *A Bela Adormecida*, sendo elas: a versão italiana denominada *Sol, Lua e Tália*, de Giambattista Basile; a francesa, *A Bela Adormecida no Bosque* (2004), de Charles Perrault; a alemã, dos irmãos Grimm e, por fim, a animação produzida pela Disney (1959); e estabelecer as mudanças ocorridas na história, quais os possíveis influenciadores de tais transformações (contexto histórico, cultural) e como elas se manifestam no nível narrativo.

Primeiramente, pretende-se apresentar uma explanação sobre a teoria narrativa do gênero conto para, em seguida, expor as características próprias ao gênero maravilhoso. A partir do suporte teórico, serão analisadas as categorias narrativas (narrador, personagens, espaço, tempo) e as manifestações do elemento maravilhoso, pois assim pretende-se detectar como tais componentes diferem de uma história para outra. Serão apresentadas também informações sobre os autores e o contexto de produção de suas coletâneas, pois acredita-se que as obras sofreram consideráveis influências do meio em que foram elaboradas.

Em um segundo momento, será feita uma exposição teórica sobre a narrativa cinematográfica e o foco da pesquisa será o subgênero animação, ao qual pertence a película escolhida para esta análise. Aqui também serão consideradas as categorias narrativas, e serão analisadas as mudanças mais consideráveis ocorridas na tradução do texto escrito para o cinematográfico.

Tendo em vista a dificuldade que os estudiosos dos gêneros literários ainda têm em estabelecer uma delimitação para o gênero conto, serão apresentados alguns aspectos que o caracterizam e diferenciam de outras manifestações narrativas como a novela e o romance. Para a fundamentação teórica sobre o gênero conto estão sendo utilizados os estudos de André Jolles (1976), Nádia Battella Gotlib (1985), Massaud Moisés (2006), Mário de Andrade (2012), Julio Cortázar (2006). No estudo específico dos contos maravilhosos, Italo Calvino (2006), Nelly Novaes Coelho (1991), Robert Darnton (1986), Vladimir Propp (2008 e 2014), Tzvetan Todorov (2008) e Marina Warner (1999). A análise das categorias narrativas está apoiada no estudo elaborado por

Gérard Genette (1995) em o *Discurso da Narrativa*, no *Dicionário de Teoria Narrativa* (1988), em Walter Benjamin (1994), em Massaud Moisés (2006), entre outros.

Atualmente esta pesquisa encontra-se em fase de elaboração do trabalho a ser apresentado no exame geral de qualificação. O primeiro capítulo, que compreende a abordagem teórica do gênero conto, do conto maravilhoso e das estruturas narrativas já foi concluído e servirá de suporte para os capítulos seguintes. Neste momento o conto *Sol, Lua e Tália* está em fase de análise e comporá o segundo capítulo da dissertação. Já foi possível detectar as peculiaridades dessa história em relação às versões mais divulgadas nos nossos dias. Trata-se de uma narrativa repleta de temas polêmicos para nossa sociedade como o abuso sexual, o adultério, a antropofagia que, na história, são tratados de forma natural refletindo certa dose de realismo. Foi observado também como a categoria do narrador contribui para essa atmosfera exótica que o conto possui e como o texto possui clara referência ao estilo artístico em voga na época: o barroco, repleto de figuras de linguagem, como metáforas, que adornam a escrita e conferem à narrativa uma natureza particular.

Em seguida, de acordo com o planejamento feito para conclusão da pesquisa, será iniciado o levantamento da teoria sobre narrativa cinematográfica, pois acredita-se que com a conclusão desses três pontos (teoria sobre o conto, análise de uma das narrativas e teoria sobre a narrativa cinematográfica) será possível obter da banca examinadora uma visão panorâmica do resultado do trabalho e um suporte conteudístico para a próxima fase que é a defesa da dissertação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A BELA ADORMECIDA. Direção: Clyde Geronime. EUA: Walt Disney Animation Studios, 1959.
- ANDRADE, M. de. Contos e contistas. In: _____. **O empalhador de passarinho**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2012.
- BASILE, G. **Sol, Lua e Tália**. Tradução: Karin Volobuef. Disponível em: http://volobuef.tripod.com/op_basile_sol_lua_talia_kvobuef.pdf. Acesso em: 09 de jul. 2014.
- BAZIN, A. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 197-221.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CALVINO, I. **Fábulas Italianas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.
- CARRIÈRE, J. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução: Fernando Albagli e Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- COELHO, N. N. **O Conto de fadas**. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. Tradução: Davi Arriguet Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DARNTON, R. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: _____. **O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa**. Tradução: Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

- DISCINI, N. **Intertextualidade e o conto maravilhoso**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
- FROMM, E. **A linguagem esquecida**. Tradução: Octávio Alves Velho. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S.A., 1983.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FRYE, N. **O caminho crítico: um ensaio sobre o contexto social da crítica literária**. Tradução: Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GABLER, N. **Walt Disney: o triunfo da imaginação americana**. Tradução: Ana Maria Mandin. Osasco: Novo Século Editora, 2009.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- GRIMM, J.; GRIMM, W. A Bela Adormecida. In: _____. **Kinder – und Hausmärchen**. Tradução: Karin Volobuef. München: Winkler, 1978. p. 281-284.
- JOLLES, A. O Conto. In: _____. **Formas simples**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LEITE, S. U. As relações duvidosas: notas sobre literatura e cinema. In: _____. **Crítica de ouvido**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003. P. 143-173.
- MENDES, M. B. T. **Em busca dos contos perdidos: O significado das funções femininas nos contos de Perrault**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- MOISÉS, M. Conto. In: _____. **A criação literária: prosa I**. 20.ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 29-102.
- PERRAULT, C. A Bela Adormecida no Bosque. In: _____. **Histórias ou contos de outrora**. Tradução: Renata Cordeiro. São Paulo: Landy Editora, 2004. P. 43-63.
- PIGLIA, R. **Formas breves**. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PROPP, V. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Tradução: Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso**. Disponível em: <http://www.historias.interativas.nom.br/lilith/aula/leitura/vladimirpropp.pdf>. Acesso em: 11 de jul. de 2014.
- REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- SIMONSEN, M. **O conto popular**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- TRAÇA, M. E. **O fio da memória: do conto popular ao conto para crianças**. Porto: Porto Editora, 1998.
- WARNER, M. **Da fera à loira**. Tradução: Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

A CONFIGURAÇÃO DO AMOR NA LÍRICA DE NUNO JÚDICE.

Bruna Fernanda de Simone
Doutoranda - Bolsista CAPES
Prof. Dr.^a Maria Lúcia Outeiro Fernandes (Or.)

Um dos maiores nomes da poesia portuguesa contemporânea, Nuno Júdice possui vasta obra marcada pela presença de uma poesia feita sobre ruínas. Suas características mais marcantes são o diálogo que empreende com outras artes, reflexões filosóficas e principalmente a visão crítica sobre a própria poesia. Em sua *Poesia Reunida* (1967-2000), há a presença de características, temas e procedimentos poéticos, que persistem ao longo da obra: a consciência do eu-lírico sobre a criação do próprio poema e consequentemente a efetiva retomada de poetas e momentos diversos da literatura, uma crescente obsessão pela temática do amor, que envolve a melancolia, nostalgia e memória, e um gosto pelo obscuro, mítico e informe.

Podemos dizer que são esses os aspectos, ora com maior ou menor intensidade, que compõe toda a sua *Poesia Reunida*, um conjunto de livros cuja temática amorosa parece estar em constante crescimento até dominar praticamente todos os seus poemas. É possível observarmos, no entanto, que tanto o lirismo quanto o tema do amor aparecem de diferentes maneiras e intensidades e isso se deve à aguda consciência que possui o sujeito poético.

A partir de uma leitura atenta a esta poesia, é possível notar que, ao contrário do que se fazia até a poesia experimentalista de 61, Júdice recoloca o sujeito lírico no poema, transformando-o numa ferramenta que lhe possibilita: refletir sobre a linguagem poética no próprio momento de criação do poema, tratar o tema do amor a partir de uma perspectiva da artificialidade da arte e da linguagem em relação aos sentimentos e sensações do mundo real e por fim caminhar por temas e referências de épocas passadas, fazendo de sua poesia um lugar onde se encontram vestígios de diversas tradições poéticas. Tudo isso, envolto por um cenário de lugares citadinos obscuros e abandonados, muitas vezes pertencentes às memórias também informes e opacas que configuram juntamente com o tema do amor impossível a nostalgia e melancolia que acompanham os poemas: “Sobre estas escuras águas pouso e corpo e flutuo/ do mesmo modo flutua a memória sobre minha obscura alma,/ e seu desenho reflete-se na atmosfera sombria/[...]” (JÚDICE, 2000, p. 124)

Na poesia em estudo, o amor é ausente, pertence apenas ao reino da memória. Temos um eu-lírico que vive mergulhado em recordações do passado e se nega a ver o presente ou futuro,

pois estes lhe parecem insuportáveis. A amada é sempre descrita de forma vaga e obscura, pois ela é a ausência, faz parte do que resta na memória de um sujeito que luta contra a passagem do tempo já que este pode apagar até mesmo as memórias: “o rosto que nos interroga, que certas imagens descem/talvez da memória, talvez do esquecimento que a substitui,/ e formam essa paisagem que, parece, espera um/movimento para se animar; e nada faço, e ela desaparece.” (JÚDICE, 2000, p.502)

Trata-se de um poeta singular que se destacou pela “criação de um universo imaginário único que se traduzia na utilização de um discurso próprio” (ALMEIDA, 2000, p.34). Um discurso que possibilitou ao poeta reafirmar a poesia, mesmo num momento onde não se acreditava mais na possibilidade da produção artística livre da massificação e do utilitarismo.

Nuno Júdice foi capaz de demonstrar na poesia um movimento de resistência à contemporaneidade massificadora como afirma Ida Alves (2006), trazendo ao poema suas próprias discussões e críticas, buscando no passado das tradições líricas tema e matéria para criar uma poesia lírica amorosa que consegue ao mesmo tempo tratar de sua artificialidade como linguagem e abordar o amor e suas emoções envolvendo o leitor num clima fantasmagórico, sombrio e melancólico.

1. OBJETIVOS

A partir do que expusemos acima a respeito de algumas das características principais que configuram a lírica amorosa de Nuno Júdice, nosso objetivo é verificar como esta poesia de cunho amoroso se insere numa tradição da lírica amorosa em Portugal, procurando evidenciar os tipos de diálogo que o poeta estabelece com diversos aspectos relacionados aos momentos principais desta tradição, além de verificar e analisar outros aspectos que são essências à construção do tema como a memória e metalinguagem.

2. METODOLOGIA

Para o cumprimento dos objetivos propostos foram realizados inicialmente estudos relativos à fortuna crítica de Nuno Judice, com os quais pudemos comprovar o diálogo que estabelece com a tradição lírica de Portugal. Já no prefácio da “Poesia Reunida”, a estudiosa Teresa Almeida afirma:

[...] a obra de Nuno Júdice consiste numa interrogação atenta ao enigma da escrita, podendo ser lida como uma extensa arte poética do nosso

tempo. Dialogou com textos de todas as épocas [...] recuperou o mito greco-latino, deixou-se seduzir pelo imaginário medieval, interpelou o Romantismo e o Simbolismo, teve em conta as rupturas da Modernidade. (JÚDICE, 2000, p.44)

Em seguida, por ser a obra em questão extremamente extensa, fizemos algumas leituras e releituras minuciosas de todos os livros que compõe a “Poesia Reunida” em busca de poemas que compusessem o *corpus* que ilustrará as proposições feitas a respeito de sua poesia.

É importante ressaltar que, ao invés de selecionarmos um único livro cuja temática amorosa se sobressai, optamos pela seleção de poemas de diferentes livros para poder abordar de maneira mais ampla a forma como esta poesia vai modificando-se e ganhando contornos notadamente mais líricos e de caráter amoroso e existencialista a cada livro.

Em seguida, empreendemos leituras a respeito da modernidade e seus reflexos na poesia contemporânea para uma melhor compreensão da poesia lírica que vem sendo feita desde o romantismo, marco inicial do pensamento moderno, passando por Baudelaire até chegar a movimentos específicos como a poesia experimentalista de 61, momento anterior à primeira publicação de Nuno Júdice em 1972.

Como já mencionamos, o diálogo que Júdice empreende com a tradição é extremamente vasto, o poeta retoma mitos clássicos, autores românticos, personagens literários, autores específicos como Hölderlin, Goethe, Camões, entre uma infinidade de outras referências que compõe seu nítido diálogo com as tradições.

Devido ao tempo curto que possuímos e também por uma questão lógica de extensão da dissertação fez-se necessário delimitar os períodos literários com os quais trabalharíamos, optamos, portanto, pela Idade Média, período em que a lírica amorosa se configura em Portugal, Classicismo, momento de grande importância para a tradição do amor, principalmente com Camões e o Romantismo, movimento em que o amor é tratado com maior intensidade, predomina a efusão sentimental e o subjetivismo como força central dessa poesia.

Acreditamos que ambos os movimentos literários destacados são de suma importância na configuração de uma tradição lírico-amorosa em Portugal, ainda que existam outros momentos não menos ilustres que estes, também baseamos esta escolha nos elementos semelhantes ou díspares, mas que de alguma forma se aproximam e dialogam com a poesia judiciana.

Outra parte muito importante de nossa metodologia é o aprofundamento das análises dos poemas lírico- amorosos do autor, verificando mais detalhadamente seus subtemas (sofrimento por amor, morte, memória, ausência da amada), formas, procedimentos de linguagem e configuração do sujeito lírico para que possamos, a partir deles, inserir a poesia judiciana dentro da

tradição lírica amorosa de Portugal, destacar ainda como ela relaciona-se seja afirmando, negando ou subvertendo as regras e perspectivas de diversas tradições literárias.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

Para que pudéssemos fundamentar nossas proposições a respeito da poética de Nuno Júdice, tais como: seu fascínio pela tradição entre outros aspectos; além das leituras de suas poesias, tivemos como base os diversos textos da estudiosa Ida Maria S. F. Alves, uma das mais importantes estudiosas do poeta no momento, bem como a dissertação de sua orientanda Jaqueline B. Larica (2006), que afirma ser Nuno Júdice um “neorromântico” por repensar e recriar conceitos e ideias da poesia romântica em alguns de seus livros.

Também estudamos outros críticos do poeta, como Fernando Pinto do Amaral que aproxima Júdice de uma tendência simbolista e decadentista, Francisco José Viegas e Rosa Maria Martelo que discutem as influências com que convive o poeta algarveo e as reflexões críticas que o sujeito lírico empreende dentro dos poemas.

As leituras de Tania Carvalhal (1991) e Leyla Perrone (1998) deram-nos o aparato necessário para que pudéssemos demonstrar como a literatura ao modificar-se traz consigo traços de seu passado, muitas vezes para inová-lo, ou seja, proporcionar uma nova perspectiva a partir do que se fazia anteriormente. A literatura não é tratada como mero produto histórico, mas interessa por seus processos dinâmicos de produção e recepção:

A obra literária não como um fato consumado e imóvel, mas como algo em movimento, porque ela traz inscritas em si as marcas de sua gênese, dos diálogos, absorções e transformações que presidiram o seu nascimento. (PERRONE, 2006, p.97)

No presente momento estamos realizando uma primeira redação da dissertação para o exame de qualificação. Dividimos a dissertação em três capítulos com alguns subtítulos. No primeiro capítulo discorremos sobre a tradição lírica amorosa em Portugal, descrevendo suas características no Trovadorismo, Classicismo, e Romantismo. Seleccionamos apenas como elucidação do que foi exposto um poeta e alguns poemas de cada período estudado: do romantismo Garrett, do classicismo Camões e do trovadorismo D. Dinis.

Ainda neste capítulo fizemos uma rápida exposição sobre as origens do amor, no ocidente, a partir do famigerado livro “A história do amor no Ocidente”, de Denis Rougemont, demonstrando como surge o tema do amor na literatura e quais os reflexos que ainda mantêm desde

sua origem. Para complementar os estudos da temática amorosa utilizamos o livro “Fragmentos de um discurso amoroso”, de Barthes, que traz uma visão ampla e completa do tema e seus afluentes.

Já no segundo capítulo, ainda em construção, está sendo feita uma acolhida de tudo o que diz a fortuna crítica a respeito de Nuno Júdice e sua “Poesia Reunida”, destacando o tema do amor, que nos interessa mais particularmente.

Também será feita, em seguida, uma breve apresentação de sua poesia e da configuração do amor em cada livro, ainda que sua poesia seja fragmentada, é possível rastrear esta temática e suas nuances em todos os livros que compõe a “Poesia Reunida”. E então analisarmos mais detalhadamente os poemas escolhidos para o *corpus*.

Para o terceiro capítulo trabalharemos mais especificamente com algumas outras facetas que desta poesia lírica amorosa como a angustia, morte, melancolia (que estão sempre relacionadas), a memória e a metalinguagem. Tais temas foram abordados nos trabalhos das disciplinas cursadas no ano de 2013, portanto, os trabalhos entregues serão utilizados neste momento da dissertação.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. **Notas de literatura**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1991.
- AMARAL, F. P. DO. **O Mosaico Fluído**. Lisboa: Editora e Livreiro CRL, 1990.
- ALVES, I. M. dos S. F. Júdice: arte poética com melancolia. **Boletim de pesquisa NELIC**. n. 08/09, Florianópolis, mar. 2006.
- Disponível em <http://www.cce.ufsc.br/~nelic/boletim8-9/idaferreiraalves.html>.
- _____. A linguagem da poesia: metáfora e conhecimento. In **Terra roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários, vol. 2, num. 7, p. 3-16, Londrina, 2002.
- <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa7>
- _____. A poética de Nuno Júdice: lirismo subjetividade e paisagens. In: ____ e MAFFEI, Luís (Orgs.). **Poetas que interessam mais**; leituras da poesia portuguesa pós-pessoa. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2011. p. 291-312.
- BARBOSA, J. A. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**; tradução Márcia Valéria Martinez Aguiar- São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, Georges. **As lágrimas de Eros**. Lisboa: Uma Edição & ETC., 1984. (Série K)
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. **O estudo analítico do poema**. 4. ed. São Paulo: Humanitas, 2004.
- CARPEAUX, Otto Maria. **O romantismo por Carpeaux**. São Paulo: Leya Brasil, 2012. (História da Literatura Ocidental, 6)

- CARVALHAL, T. F. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista brasileira de literatura comparada**, n. 1, p. 9-21, Niterói, mar. 1991.
- _____. Teorias em literatura comparada. **Revista brasileira de literatura comparada**, n. 2, p. 9-17, S. Paulo, maio 1991.
- CARVALHO, M. C. C. de V. V. **A palavra em construção**, Entrevista. Disponível em http://www.revistaicarayh.uff.br/revista/html/números/1/entrevista/Entrevista_Nuno.pdf
- CIDADE, H. Portugal romântico. In:____. **Portugal histórico-cultural**. Lisboa: Presença, 1985. p. 171-196.
- COELHO, E. P. A poesia portuguesa contemporânea. In _____. **A noite do mundo**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1988
- COELHO, J. P. **Problemática de história literária**. Lisboa: Bertrand, 1961.
- _____. **Ao contrário de Penélope**. Lisboa: Bertrand, 1976.
- COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1974.
- _____. **A plenitude da linguagem: teoria da poeticidade**. Coimbra: Almedina, 1987.
- CRUZ, G. **A poesia portuguesa hoje**. 2.ed. corr. e aum. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- CURTIUS, E. R. **Literatura européia e Idade Média latina**. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec, 1996.
- CURRIE, Mark (Ed). **Metafiction**. London: Longman, 1995.
- D'ONOFRIO, S. Elementos estruturais do poema. In:____. **O texto literário; teoria e aplicação**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- DUFRENNE, M. **O poético**. Porto Alegre: Globo, 1969.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Lisboa: Difel, 1989.
- FRANÇA, J. A. **O romantismo em Portugal**. Lisboa: Horizonte, [s.d].
- FERREIRA, A. **Perspectiva do romantismo português**. Lisboa: Ed. 70, 1971.
- FIGUEIREDO, F. de. **História da literatura romântica**. (1825-1870). 2.ed. Lisboa: Livraria Clássica, 1923.
- FIGUEIREDO, Luís Cláudio. **A invenção do psicológico: quatro séculos de subjetivação 1500-1900**. Rio de Janeiro: Escuta/Educ, 1992.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FRYE, N. O ritmo da associação: a lírica. In:---. **Anatomia da crítica; quatro ensaios**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 266-297.
- GAMA, C. B. da. O movimento criativo em A noção do poema, de Nuno Júdice. **Texto poético – Revista do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL)**, v. 7, 2º sem. 2009.
- GOLDSTEIN, N. **Análise do poema**. São Paulo: Ática, 1988. (Ponto por Ponto).
- GUELF, M. L. F. **Introdução à análise de poemas**. Viçosa: UFV,1995.
- GUINSBURG, J. **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A,2001.
- HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou. [1973]. 2 v.
- HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética**. São Paulo: Edusp, 2000, vol. I e II.
- JAKOBSON, R. **Poética em ação**. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1990.
- _____. Lingüística e poética. In **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos CEBRAP** n. 12. São Paulo: Ed. Brasileira de Ciências, 1985.
- JOBIM, José Luís. **O autor como sujeito**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro- IL, 1995. (Coleção “A teoria na prática ajuda”, n. 1)
- KRISTEVA, Júlia. **Histoires d’amour**. Paris: Denoël, 1983.
- KEHL, Maria Rita. A constituição literária do sujeito moderno. Disponível on line.
- JÚDICE, N. **Poesia reunida – 1967-2000**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- _____. Um conceito de poética. In **ABRIL – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Vol. 2, nº 3, Novembro de 2009

- _____. A palavra em construção. Entrevista. In *Revisa Icarahy*, n. 1, agosto de 2009.
- KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Armênio, 1958.
- LARICA, J.B. **Nuno Júdice: a poesia como matéria emoção**. 2008. Dissertação (mestrado em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa)-Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- LÖWY, M; SAYRE, R. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- SEIXO, M. A. (org.). **Poéticas do século XX**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984. p. 215-220.
- MACHADO, Á. M. **Poesia romântica portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda; Gulbenkian, 1982.
- MARINHO, M. de F. **A poesia portuguesa nos meados do século XX; rupturas e continuidades**. Lisboa: Caminho, 1989.
- MARTELO, R. M. **Em parte incerta; estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea**. Porto: Campo das Letras, 2004.
- MARTINHO, F. Poesia portuguesa na atualidade. **Anais do XIV Congresso de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994. p. 72-83
- _____. Depois do modernismo, o quê? In *Revista Semear*, n. 4. Texto on line.
- MAULPOIX, Jean-Michel. **La poésie comme l'amour; essai sur la relation lyrique**. Paris:Mercure de France, 1998.
- MENDONÇA, F. **A literatura portuguesa no século XX**. São Paulo: Hucitec; Assis: FFCL, 1973.
- MOISÉS, L.P. **Flores na escrivania: (ensaio)**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- MOISÉS, M. Análise de texto poético. In:____. **A análise literária**. S. Paulo: Cultrix, 1987. p. 41-40-83.
- NITRINI, S. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Ed. USP, 1987.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Ensaio literário)
- ROUGEMONT, D. de. **Historia do amor no Ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003.
- ROZÁRIO, D. Nuno Júdice. In:____. **Palavra de poeta - Portugal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. p. 279-293.
- SARAIVA, A. J. Introdução. In GARRET, A. **Folhas caídas e outros poemas**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943, p. 5 -26.
- _____; LOPES, O. **História da literatura portuguesa**. 17. ed., corrigida e atualizada. Porto: Porto, [s.d.].
- SPINA, S. (Org.). **Do formalismo estético trovadoresco**. São Paulo: FFCL/USP, 1966.
- SCHOEPFLIN, Maurizio(Org). **O amor segundo os filósofos**. Trad. Antonio Angonese. São Paulo: EDUSC, 2004.
- STAIGER, E. Estilo lírico: a recordação. In:____. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 19-75.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- SIMMEL, Georg. **Filosofia do amor**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- VIEGAS, F. J. Nostalgia e contemporaneidade: a poesia de Nuno Júdice. In SEIXO, Maria Alzira (org.). **Poéticas do século XX**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 215-220.

A POESIA COMO FORMA DE ESQUECIMENTO: PENSAMENTO E ESQUECIMENTO EM DANTE MILANO

Bruno Darcoletto Malavolta
Mestrando - Bolsista CNPq
Prof.^a Dr.^a Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan (Or.)

OBJETIVOS

O logro final deste estudo consiste na compreensão global da poética milaniana. Tal compreensão deverá, necessariamente, passar pela exegese de sua única obra, o *Poesias*, a partir tanto da análise dos procedimentos poéticos nela inseridos como das temáticas nela abordadas. Apoiados na pequena, porém rica, paleta crítica acerca do poeta, visamos à elaboração de um trabalho de crítica que contemple o *Poesias* tanto em sua “irrepreensível unidade” (JUNQUEIRA, 2007, p.XXIV), já salientada por Ivan Junqueira, como na pluralidade das nove seções em que foi dividido pelo autor. O respeito a essa unidade e dissonância são essenciais a qualquer um que se aventure a tecer páginas de crítica sobre Dante Milano: a consciência de que o autor quinquagenário deu à prensa não um volume, mas um cancioneiro, em que nada toma seu espaço por acaso. Como escolha exegética, investigamos em sua obra a relação entre *poesia e pensamento*, bem como o seu peculiar desdobramento semântico no *topos* do esquecimento. Tal fulcro corrobora para a compreensão final e global de sua poética: uma poesia inscrita no limiar do existir e o não existir, a criação e destruição: ou seja, uma poesia que procura dar conta da própria modernidade, naquilo que esta salvaguarda entre a herança atemporal do clássico e, ao mesmo tempo, sua irrefreável destruição e nivelamento com as mazelas do tempo presente. Em última instância, uma obra que se ergue entre o melhor legado da poesia ocidental e o fracasso do projeto filosófico deste.

METODOLOGIA

Nossa metodologia baseia-se na análise de poemas e na discussão de alguns pressupostos teóricos caros à problemática milaniana, sempre com vistas a nossos objetivo. No campo teórico, revisitamos sua fortuna crítica milaniana a fim de investigar a relação entre poesia e pensamento. Revisitamos o termo cunhado por Sérgio Buarque de Holanda, de que sua poesia obedecia ao antigo conceito de “realismo estético” (HOLANDA apud MILANO, 1973, p.08), o que

leva Ivan Junqueira a questionar a vinculação de Dante Milano à escola neoplatônica (algo que ele nega veementemente): através de autores como Borges, Lopes e Deleuze, estudamos tal platonismo e sua relação com a poesia ocidental, e investigamos sua possível aparição em Dante. Na crítica moderna, ao investigarmos a relação entre poesia e pensamento, partimos da crítica de Valery, Cicero, Novaes e Pucheu, sempre com vistas à aparição idiossincrática do tema em nosso poeta – que evoca o desdobramento semântico do esquecimento. No campo dos procedimentos poéticos, confluem conosco as obras de Octavio Paz (2010) e Eliot (1975), autores cujos trabalhos (poético e crítico) se afinam com o corpus de nosso poeta; Eliot, sobretudo, no que diz respeito ao “correlativo objetivo”, já apontado por Sérgio Buarque de Holanda e Ivan Junqueira como espelho ideal dos procedimentos poéticos milanianos. Necessária também a anotação de Wordsworth, cuja máxima levantada no prefácio às *Lyrical ballads* (2003), “*emotion recollected in tranquillity*”, também nos lembra Sérgio Buarque (HOLANDA, 1973, p.9), é perfeitamente cara à poética de Dante. Por fim, a discussão teórica acerca de aspectos grotescos – grotesco esse de cunho dantesco e bíblico-profético, emulando não só as técnicas (como o uso de símiles e aforismos) de tais obras como traçando uma ponte direta entre suas implicações éticas e nosso tempo: diálogo que nos dispomos também a investigar.

As poucas páginas de crítica que teceu nosso poeta são também parte de nosso rol de leitura: elas colaboram, embora não de forma programática, como novas chaves para desvelar as cifras do *Poesias*. Sob o prisma da teoria e crítica contemporâneas a essas páginas, como os já citados Paz e Eliot, ouvimos o que elas tem a nos dizer sobre a cosmogonia milana, sua postura frente ao cosmos e seu tempo. Na crítica brasileira contemporânea ao autor, especialmente no tocante à transição (tensão) entre o desgaste parnasiano-simbolista (e o natimorto Penumbrismo, em inícios do século XX) e a invenção do verso moderno (problemática central na formação do jovem Dante – e dedicamos a esse jovem um capítulo), elegemos como referência o testemunho de um poeta, em muitos sentidos, contemporâneo a Dante: Manuel Bandeira, em *Itinerário de Pasárgada*, em que relata um percurso em muitos pontos parecido com o que percorreu o verso milaniano: a possibilidade de realizar um modernismo moderado, sem o abandono das técnicas e da ética clássicas.

Defronte à exígua bibliografia acadêmica sobre o poeta, acercamo-nos de sua fortuna crítica tradicional: Ivan Junqueira (2004), como leitura posterior, distanciada e madura, Sérgio Buarque de Holanda (1973) como pioneiro de sua estrutura, Franklin de Oliveira (1978), a lhe apontar a “claridade estelar” e a lauda jornalística de Paulo Mendes Campos (1972), que primeiro viu em Dante ecos de um simbolismo tardio e atualizado (o “antilirismo sinistro”). Na crítica universitária, desponta o estudo de Antônio Donizeti Pires, relendo o mito órfico no poema “Elegia de Orfeu” - tema também já tratado por nós em um capítulo especial. Neves (1996), pela

pesquisa biobibliográfica composta em sua bibliografia experimental do poeta (em sua dissertação de mestrado), servirá como compêndio crítico-jornalístico; por outro lado, pela abordagem demasiadamente distante da que queremos para este estudo, de tese de doutoramento de Lafalce (2006) pouco poderemos aproveitar como contribuição, limitando-nos a revisar os pontos de análise por ele levantados. As pesquisas de novas fontes, como a constante crítica desta mesma metodologia, serão, naturalmente, continuadas neste estágio final da pesquisa.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

Familiar ao leitor e estudioso de poesia, o tema do pensamento é dos mais permanentes de toda a literatura universal; em certa medida, é mesmo inseparável da história própria da literatura ocidental. Não só podemos tomar obras como as platônicas, as horacianas, as sofocleanas como obras de pensamento e estilo, como podemos inferir que o modo de pensar do homem ocidental implica em arte verbal, ou seja, palavras: dialéticas, retóricas poéticas, etc. Como nos lembra Antonio Cicero, o filósofo costuma se queixar de que as palavras atrapalham seu pensamento (XXX). Não há nada, entretanto, fora delas. Em Dante Milano o pensamento é o procedimento chave de toda a sua conjuntura poética. E ao longo de seis anos de leitura e estudo de sua poesia, notamos com aguda clareza que tal pensamento, em Dante, aparece cortado pelo *esquecimento*. Não se trata de um azar semântico. É uma postura frente ao cosmos, uma cosmogonia. Em um ponto equidistante ao pensamento e esquecimento, inscrevem-se as palavras poéticas do *Poesias*.

Retomamos aqui aquele sociólogo que dispôs seu tempo e inteligência para escrever as primeiras páginas sobre a poesia de Dante Milano, Sérgio Buarque de Holanda. Tudo recai sobre o seu conceito de “realismo estético”. Tratamos com uma poesia de reconstrução cognitiva da realidade; embora isso seja caro ao processo poético universal, no poema milaniano tal ocorrência alcança topos de metalinguagem, ou seja, de *consciência*; e tal consciência de tema – o topos maior a percorrer sua obra. Construir, pelas palavras, uma outra realidade. Nesse ponto, há uma forte da poesia milaniana com o neoplatonismo: vincá-la poe tal escola, entretanto, seria um erro. Ivan Junqueira rejeita o epíteto (XXX). Tal designação daria conta de um punhado de vieses do *Poesias*, mas definitivamente macularia a modernidade latente de sua poética inclassificável.

Um levantamento semântico da dupla interpenetração pensar-esquecer apontaria para uma oscilação, na relação destes dois verbos, entre a ironia e a analogia. Tal oscilação é a marcação, dentro desta cosmogonia poética (ou, simplesmente, “poética”), como postura ética e estética imanentes deste cognominado poeta “do pensamento” ou “do pensamento emocionado”, ainda nas palavras de Ivan Junqueira (2007, p.XIX). Um olhar, mesmo apressado, revela, em geral, *esquecimento* aparece sempre acompanhado de *pensamento*: “Penso para esquecer” (MILANO,

1973, p.173); “Quero escrever sem pensar / [...] / Quero escrever sem saber / [...] Sinto que a arte já me cansa / E só me resta a esperança / De me esquecer de quem sou / E tornar a ser criança” (MILANO, 1973, p.37) O leitor atento notará outro detalhe no entalhar destes versos: a completa ausência de metáforas.

Dante é formado na dura escola de seu homônimo, Dante Alighieri, de quem imita, e, em sentido clássico, busca superar, o pesado olhar humanista sobre as coisas e os homens do mundo. Em um retrato seu, pintado por Portinari, Dante é representado realisticamente, mas com os globos oculares em negro: dois universos, dois abismos, dois cosmos, duas condensações absolutas. O olhar ao mundo que desfere o poeta é o olhar eminentemente ocidental: escola onde o realismo descritivo impera sobre a metáfora. O símile, possuinte do termo comparativo, exclui mais que inclui significados. Sem nos fiarmos nessa rasa excrescência, entretanto, julgamos ingênuo cifrá-lo, como amiúde se diz, como “poeta de símiles”. Parece-nos, isso, descair em um truque de linguagem. Os símiles podem ser uma cerca viva sobre o poema milaniano, mas não o isolam nem o esclarecem, como ocorreria no épico clássico; antes atçam uma *selva oscura*, precha de uma concisão que beira (se não atropela) a metáfora. Massaud Moisés define o símile, em seu *Dicionário de termos literários*, como recurso que “em poesia pode atingir graus elevados de abstração, de modo que a vizinhança dos termos semelha obscurecer, e não esclarecer, o pensamento”, (1995, p.477). O problema da poesia e pensamento milanianos estão além destas meras reduções e deduções lingüísticas.

Muito embora encerrado em uma lucidez ocidental, fechar este poeta nas chaves de qualquer escola ou estética é ignorar a contemporaneidade atemporal de sua poesia: “neoclássica”, “neoplatônica”, “dantesca”, “camoniana”, são termos que ajudam a entender o percurso, mas não o ser de palavra dos poemas do *Poesias*, essa sua única obra. Dante é, talvez, no século XX brasileiro, o poeta de escolagem mais clássica, resgatando, nesse sentido, uma poesia para quem a forma é, *de fato*, uma cosmogonia [“seu pensamento é de fato sua forma.” (HOLANDA, 1973, p.8)], e não uma recorrência estética e, portanto, de baixa tensão e superficialidade ética. Poesia esta que parece estar sempre a um passo de destruir o mundo sobre o qual se constrói. Dante Milano caminha sobre uma linha tênue entre a *melhor escola da poesia do ocidente* e a *falência absoluta do pensamento ocidental*. Coisa que tentamos demonstrar, ao longo das análises dos poemas escolhidos para a dissertação.

Para a crítica moderna da poesia, do pensamento e do imaginário (e principalmente para a própria poesia), nada disso, entretanto, acena como novidade; ao contrário, é tópica comum: “Farei versos de puro nada”, já nos diz o poeta provençal Guilherme IX de Aquitânia (2009, p.51). Em Dante Milano, porém, esta tópica do esvaziamento da realidade, erigida a partir dos sentidos e da cognição, parece ser uma obsessão, senão a justificativa última e primeva ao acontecer do

poema. É essa linha tênue entre a realidade e a irreabilidade que pretendemos investigar, com os olhos fitos no *pensamento* e no *esquecimento*, como atitudes físicas, intelectuais e performático-poéticas.

Dando passos em direção à crítica do imaginário, vemos na obra *A imaginação simbólica*, de Gilbert Durand, a oportunidade de discutir esses problemas através de um outro ponto, que não apenas o das teorias e críticas da poesia. Durand (1995) revela-se interessante à querela entre pensamento e poesia por considerar a imaginação simbólica o pensamento humano por excelência: para Durand (1996), as escolas racionais do peripatetismo e cartesianismo são tão somente uma redução da imaginação simbólica a super-retóricas: e é este poder imaginativo-imagético que dá ao homem a capacidade de, através de imagens, organizar sua afetividade (e aqui Freud, para ele, perde força por enxergar as imagens cristalizadas no *id*, principalmente as da infância, como neuroses, e não como força de equilíbrio) (1996). Por fim, a imaginação simbólica tem a função de redescobrir o homem – e Durand fala mesmo em uma teofania, um ecumenismo universal e uma remitificação do homem. Não se distancia de Paz, no capítulo “La otra orilla” (2003) de *El arco y La lira*, em que este sustenta, justamente, a necessidade de *um salto* mortal para se chegar à outra margem; e este *chegar lá* é, em verdade, chegar aqui, em si. E, assim, *voltar a ser*.

Durand ataca veementemente a nomeação destas super-retóricas como se fossem o modo de ser do pensamento humano, por excelência (1996). Paz, pelo atalho do oriente, chegara a uma conclusão paralela: a de que a base forte da cultura ocidental, tão escrava da positividade, está pensa sob um fio arbitrário, e, em alguns casos, falacioso (PAZ, 2010, p.105):

Los objetos están más allá de las palabras. A pesar de su crítica del lenguaje, Chuang—tsé no renunció a la palabra. Lo mismo sucede con el budismo Zen, doctrina que se resuelve en paradojas y en silencio pero a la que debemos dos de las más altas creaciones verbales del hombre: el teatro No y el haikú de Basho. ¿Cómo explicar esta contradicción? Chuang—tsé afirma que el sabio «predica la doctrina sin palabras». Ahora bien, el taoísmo —a diferencia del cristianismo— no cree en las buenas obras. Tampoco en las malas: sencillamente, no cree en las obras.

De um modo diferente (ou não), o poeta e o filósofo ocidentais vêm-se embrenhados nas discussões acerca do homem e sua relação com o mundo. Mais especificamente, o problema do pensamento remonta à mediação deste (e também dos sentidos) pela linguagem, mãe-irmã da cognição; Ernst Cassirer dirá que representar é impossível: “nenhum processo dessa ordem chega a captar a própria realidade, tendo que, para representá-la, poder retê-la de algum modo, recorrer ao signo, ao símbolo.” (2011, p.21). O poema, labirinto ou porosidade absoluta, está além do símbolo, e finca sobre infinitas metáforas sua ponte ao absoluto. O homem, medida de todas as coisas, é, por sua vez, um ser medido por metáforas: essência mesma do poema. Nas palavras de I.A. Richards, “A metáfora é o princípio onipresente da linguagem”.

Embora a limitação destas páginas não permita a reflexão de estender-se, fechamos esta exposição com o reforço de que neste jogo entre o pensamento e o esquecimento pensamos estar a chave para compreender a poesia milaniana. Citamos, para fechar em aporia, o poeta-crítico Alberto Pucheu: “Nem perguntas, nem respostas: no vácuo de suas suspensões principia o pensamento” (ON-LINE).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AQUITÂNIA, Guilherme IX de. **Poesia**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CICERO, Antonio. **Poesia e filosofia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.
- JUNQUEIRA, Ivan. Dante Milano: o pensamento emocionado. In: Milano, Dante. **Obra Reunida**. Organização de Sérgio Martagão Gesteira e introdução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: ABL, 2004. p.XIX-L.
- _____. Dante Milano: poeta do pensamento. In: _____. **À sombra de Orfeu**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984. p. 77-102.
- HOLANDA, S. Buarque de. Mar enxuto. In: Milano, Dante. **Poesias**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973. p.77-103.
- JUNQUEIRA, Ivan. Dante Milano: o pensamento emocionado. In: Milano, Dante. **Obra Reunida**. Organização de Sérgio Martagão Gesteira e introdução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: ABL, 2004. p.XIX-L.
- MILANO, Dante. **Obra Reunida**. Organização de Sérgio Martagão Gesteira e introdução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: ABL, 2004.
- _____. **Poesias**. Rio de Janeiro: Sabiá/MEC, 1973.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- NOVAES, Adauto. Pensar o mundo. In: _____ (organizador). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- OLIVEIRA, Franklin de. **Literatura e civilização**. SP/RJ/BsB: Difel INL (MEC), 1978.
- PUCHEU, Alberto. **Escritos da admiração**. Disponível em: <<http://www.albertopucheu.com.br/pdf/livros/indiscernibilidade.swf>>. Acesso em: 07 set. 2013.

O OLHAR DECADENTE EM CAMILO PESSANHA E AL BERTO.

Camila Pinto de Sousa

Mestranda

Prof. Dr.^a Maria Lúcia Outeiro Fernandes (Or.)

OBJETIVOS

O principal objetivo da pesquisa em questão é investigar, por meio da análise e interpretação dos poemas selecionados, de que modo o imaginário decadente influencia na constituição do olhar, tal como transparece na obra dos poetas portugueses Camilo Pessanha e Al Berto, buscando perceber como esse olhar – olhar-percepção, modo como se compreende o mundo – contribui para a construção da temática e das imagens observadas na poesia de ambos.

Além disso, pretende-se colaborar para apontar a presença de procedimentos técnicos, formais e elementos temáticos, típicos da estética simbolista/decadentista (que é apontada por Jean Pierrot como um dos fundamentos do imaginário decadente) na poesia lírica de Al Berto, utilizando como ferramenta a comparação com a obra de Pessanha, expoente máximo desse movimento em Portugal.

Ademais, após concluir a análise individual de cada um dos poemas, o objetivo é elaborar uma comparação dos resultados obtidos na análise a fim de interpretar a especificidade do olhar decadente, bem como apontar as possíveis semelhanças entre a poesia dos dois poetas.

METODOLOGIA

Num primeiro momento, será realizada uma releitura dos poemas para que se confirme a escolha inicial. Após a confirmação do *corpus*, pretende-se iniciar a leitura e fichamento dos livros de Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, e de Calinescu, *Five faces of modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, focalizando, posteriormente, os textos teóricos e críticos que constam da bibliografia básica deste projeto de pesquisa, bem como de outros materiais que julgarmos pertinentes durante a execução do estudo.

Paralelamente à focalização dos textos supracitados, será realizada a análise e interpretação do *corpus*, a fim de levantar subsídios para o estudo comparado entre as duas obras poéticas, em busca do que se traçou como objetivo principal desta pesquisa.

Para que se possa entender com maior propriedade as técnicas da análise comparada, deve-se aprofundar nas questões que dizem respeito ao método comparatista. De acordo com Tânia

Carvalho, a Literatura Comparada surgiu no século XIX e, desde então, sua atuação se ampliou largamente. Esse novo modo de enxergar a Literatura Comparada *“acentua, então, um traço de mobilidade na atuação comparativista enquanto preserva sua natureza “mediadora”, intermediária, característica de um procedimento crítico que se move “entre” dois ou vários elementos, explorando nexos e relações”*. (CARVALHAL, 1991, p.10).

Ademais, Carvalho expõe que a comparação não é um fim em si mesma, mas apenas um instrumento de trabalho,

um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares. Além disso, fica igualmente claro que comparar não é justapor ou sobrepor mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social). (CARVALHAL, 1991, p.11).

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

As raízes do movimento literário simbolista, no final do século XIX, embaralham-se com uma tendência de natureza mais cultural, definida como certo mal-estar diante do vazio de sentido do mundo e de um sentimento generalizado de decadência da civilização burguesa. Como diz Anna Balakian (1985, p. 20), “toda poesia, desde o começo do movimento romântico, apossou-se do terreno da mística como uma espécie de substituto para a religião”. Herdeiros desta tendência mística, os poetas simbolistas buscavam configurar um universo de correspondências entre o plano das realidades materiais com o infinito.

Os textos poéticos de Al Berto, um dos poetas mais instigantes da produção contemporânea, 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.

Jean Pierrot, em seu livro “L’Imaginaire décadent (1880-1900)”, primeiramente define quais foram os fundamentos do imaginário decadente. O primeiro ponto importante é a estética do final do século XIX cuja denominação soa confusa: “Symbolisme ou Decadence”?

Pierrot evidencia que a perspectiva geralmente adotada de que o Simbolismo tem início em 1885-1886, com a publicação do manifesto de Moreas não é correta, uma vez que o movimento

já vinha sendo preparado alguns anos antes por um período de transição, a Decadência poética. Pierrot, portanto, considera restrito o ponto de vista que considera a Decadência apenas uma etapa de preparação para o Simbolismo.

Seria um erro, pois, considerar a Decadência como um simples transformador do movimento poético: “*en réalité, cette même Décadence constitue le dénominateur commun de toutes les tendances littéraire qui se manifestent dans les vingt dernières années du siècle.*” (PIERROT, 1977, p.16).

Além de ser denominador comum de todas as tendências que se manifestaram no fim do século XIX, a Decadência não se limita à poesia, ao contrário, se estende a outros gêneros literários.

A Decadência constitui uma concepção pessimista da existência humana, configurando características como o medo, a melancolia, a solidão, a dor de cunho existencial, a incerteza e a fixação pela ruína, que dão o tom negativo em relação ao mundo que é o que fundamenta o imaginário decadente.

Alfredo Bosi, em texto intitulado “Fenomenologia do olhar”, publicado no livro *O olhar* (1988), organizado por Adauto Novaes, menciona que “o ato de olhar significa um dirigir a mente para um ato de ‘in-tencionalidade’, um ato de significação”. O que também faz o autor é diferenciar *olho* de *olhar*, atribuindo ao primeiro o significado de órgão receptor, enquanto define o olhar como “um movimento interno do ser que se põe em busca de informações e de significações” (BOSI 1988, p. 66). Na mesma coletânea de textos, Fayga Ostrower, em “A construção do olhar”, fala sobre o papel desempenhado pela percepção, este “espontâneo olhar-avaliar-compreender”. Segundo a autora, os processos de percepção se interligam com os processos de criação. “O ser humano é por natureza um ser criativo. No ato de perceber, ele tenta interpretar e, nesse interpretar, já começa a criar” (OSTROWER apud NOVAES, 1988, p.167).

O imaginário decadente configura o modo como os dois poetas entendem, percebem o mundo. Interessa-nos entender em que medida e de que maneira esse imaginário concorre para a configuração do olhar, que fundamenta a obra poética de Al Berto e de Camilo Pessanha, fazendo com que ambos reflitam em suas obras - e nas imagens que criam - o pessimismo, bem como as demais características que esse contexto abarca.

Os materiais utilizados para fundamentar a pesquisa são as obras poéticas de Al Berto e de Camilo Pessanha, reunidas, respectivamente, em *O Medo* e *Clepsidra*; textos que compõem a fortuna crítica dos dois poetas; textos específicos sobre linguagem poética; manuais de análise de textos poéticos, com especial destaque para as estratégias analíticas definidas por Antonio Candido, focalizadas principalmente no livro *O estudo analítico do poema*; estudos sobre os movimentos simbolista e decadentista, como o livro *L’Imaginaire décadent*, de Jean Pierrot que nos auxilia a compreender o que há de essencial sobre o imaginário decadente; a obra *Five faces of modernity*:

Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism, de Matei Calinescu, importante para situar a decadência como uma das faces da modernidade; além de livros de História Literária, que focalizam estes movimentos em Portugal, como o do grande especialista, José Carlos Seabra Pereira. Textos que abordam a lírica portuguesa contemporânea e títulos sobre o método comparatista, como os de Tania Carvalhal e Sandra Nitrini, que fornecem subsídios para os procedimentos de análise comparada dos dois poetas complementam a bibliografia básica.

Por ora, a pesquisadora concluiu o crédito em disciplinas, tendo cursado, no primeiro semestre de 2014, as três seguintes: “Semiótica e Literatura”, “A estética simbolista: antecedentes e repercussões” e “Poesia: teoria e crítica”. No momento, estão sendo desenvolvidas as monografias referentes a cada uma das disciplinas cursadas.

Ademais, a partir da leitura detalhada da obra dos dois poetas, confirmou-se o *corpus* inicialmente selecionado, foram feitas leituras de textos sobre a modernidade e textos e teses referentes aos dois poetas abordados nesta pesquisa

Bibliografia

- BAJU, A. Manifesto decadente. In TELES, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 33-36.
- BALAKIAN, A. **O simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1967. (Stylus, 5)
- BERTO, Al. **O medo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In NOVAES, A. et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.
- CALINESCU, M. **Five faces of modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism**. Durham: Duke University Press, 1987.
- CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 4. ed. São Paulo: Humanitas, 1996.
- CARVALHAL, T. F. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista brasileira de literatura comparada**, n. 1, p. 9-21, Niterói, mar. 1991.
- _____. Teorias em literatura comparada. **Revista brasileira de literatura comparada**, n. 2, p. 9-17, S. Paulo, maio 1991.
- CERQUEIRA-GUIMARÃES, G. **Al Berto à procura do vento no jardim d’agosto**. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, UFMG, 2005.
- CRUZ, G. **A poesia portuguesa hoje**. 2.ed. corr. e aum. Lisboa: Relógio d’Água, 1999.
- CORTEZ, C. Z., RODRIGUES, M. H. Operadores de leitura da poesia. In BONNICI, Thomas, ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária; abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2.ed. ver. e aum. Maringá: Ed UEM, 2005. p. 19-29.
- ELZENGA, J. G. **Clepsydra, de Camilo Pessanha e o movimento do Decadentismo e Simbolismo em Portugal**. Utrecht, 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura e cultura da Europa Ocidental). Universidade de Utrecht.
- FERREIRA, J. **História da literatura portuguesa**. 2.ed. Porto: Domingos Barreira, [s.d.].
- FRANCHETTI, P. **O essencial sobre Camilo Pessanha**. Lisboa: Imprensa Nacional casa da moeda, 1954.
- FRANCHETTI, P. (Org.). **Clepsydra; poemas de Camilo Pessanha**. Campinas: UNICAMP, 2009.
- FREITAS, M. de. **A noite dos espelhos: modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto**. Lisboa: Frenesi, 1999.

- _____. **Me, Myself and I: autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOMES, Á. C. **A estética simbolista**. São Paulo: Cultrix, 1984.
- GUELFÍ, M. L. F. **Introdução à análise de poemas**. Viçosa: UFV, 1995.
- GUIMARÃES, F. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Porto: Lello e Irmão, 1992.
- HAMBURGER, M. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Armênio, 1958.
- KEHL, M. R. Elogio do medo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Editora SENAC. Edições SESC, 2007. p. 89-110.
- MARINHO, M. de F. **A poesia portuguesa nos meados do século XX; rupturas e continuidades**. Lisboa: Caminho, 1989.
- MARTELO, R. M. **Em parte incerta**. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Porto: Campo das Letras, 2004.
- MARTINHO, F. Poesia portuguesa na atualidade. **Anais do XIV Congresso de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994. p. 72-83
- MATTAR, J. **O processo simbólico na Clepsidra de Camilo Pessanha**. São Paulo: USP – CEP, 1996.
- MONTEIRO, A. C. Os precursores. In: _____. **A poesia portuguesa contemporânea**. 2.ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- NITRINI, S. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Ed. USP, 1987.
- NOVAES, A, et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- OLIVEIRA, J. M. de. **Os rumores dos objectos – alma e adereços do poeta Al Berto**. Sines: Atlântida, 2005.
- PAIXÃO, F. **O que é poesia**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984, 105p.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Ensaio literário)
- 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.
- PEREIRA, J. C. S. **Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa**. Coimbra: s.ed., 1975.
- PIERROT, J. **L'Imaginaire décadent (1880-1900)**. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- 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.
- SANTOS, G.; LEAL, I. **Camilo Pessanha em dois tempos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- SARAIVA, A. J., LOPES, O. Do simbolismo ao modernismo. In: _____. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Ed., s.d. p. 1007-1042.
- 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.
- SPAGGIARI, B. **O Simbolismo na obra de Camilo Pessanha**. Trad. Carlos Moura. Portugal: Biblioteca Breve, 1982.
- WILSON, E. Simbolismo. In: _____. **O castelo de Axel; estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930**. São Paulo: Cultrix, 1967.

O ESPÓLIO LITERÁRIO DE GUIMARÃES ROSA EM PERSPECTIVA: UMA LEITURA CRÍTICA DA CRÍTICA

Candice Angélica Borborema de Carvalho
Doutoranda – Bolsista CNPq
Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel (Or.)

O propósito da tese de doutoramento é construir uma leitura crítica da recepção crítica de *Grande sertão: veredas*, tomando como objeto as duas linhas de investigação que polarizam o debate em torno do romance: as interpretações sociológicas, históricas e políticas e as interpretações esotéricas, mitológicas e metafísicas. A expectativa deste estudo é verificar se esses dois modos de leitura, *a priori*, antipodais, abertos ao diálogo interdisciplinar fundamentado em diferentes linhas do pensamento, excluem-se completamente ou não, se há intersecção entre eles e, ainda, se combinados, resultam na possibilidade de um entendimento mais completo da literatura de Guimarães Rosa.

Podemos agrupar, de modo bastante esquemático, as interpretações sociológicas, históricas e políticas de *Grande sertão: veredas* em três dimensões. 1) A dialética entre o local e o universal firmada nos escritos de Antonio Candido consagrados à literatura de Guimarães Rosa, os quais, seguindo uma linha cronológica, se deixam dispor em três blocos de publicações. Em primeiro lugar, a crítica seminal, que compreende as resenhas lançadas nas ocasiões de saída de *Sagarana*, em 1946, e de *Grande sertão: veredas*, em 1956⁸. Em segundo lugar, a crítica ensaística propriamente dita, que compreende o ensaio pioneiro sobre *Grande sertão: veredas*, de 1957, “O sertão e o mundo”, que seria – sob o título “O homem dos avessos” (CANDIDO, 2006b, p.111-130) – agregado a outras leituras de romance em *Tese e antítese*, editado em 1964, e o longo ensaio (redação de palestras ministradas pelo crítico em 1966 no curso sobre o cangaço na realidade brasileira), intitulado “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa” (CANDIDO, 2004b, p.99-124), discutindo a obra rosiana sob o aspecto temático da jagunçagem. O terceiro bloco é formado por dois escritos mais abrangentes, ambos dos anos 1970, “Literatura e subdesenvolvimento” e “A nova narrativa” (CANDIDO, 2006a, p.169-196, p.241-260), caracterizados pelo enfoque de fases amplas da atividade literária e que o próprio autor denominou de “crítica esquemática”. Neles, o

⁸ A resenha de *Sagarana* (CANDIDO, 2002, p.183-189) foi publicada inicialmente na seção “Notas de crítica literária” do *Diário de S. Paulo* em 11 de julho de 1946. A resenha de *Grande sertão: veredas* (CANDIDO, 2002, p.190-192) foi lançada originalmente em 06 de outubro de 1956 na Seção Resenha Bibliográfica do Suplemento Literário d’*O Estado S. Paulo*.

posicionamento da produção ficcional de Guimarães Rosa é evidenciado no panorama literário e cultural do Brasil e da América Latina. 2) Na esteira de Antonio Candido, a leitura cronológica e empírica da representação da realidade física, histórica, social e cultural no romance, direcionada para a perscrutação (mesmo que não estritamente, vale frisar) de elementos rigorosamente documentários presentes no universo descrito na narrativa rosiana. Inaugurada com *As formas do falso*, de Walnice Nogueira Galvão (1972), essa linha é retomada por Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (2002) no artigo sobre o coronelismo e a jagunçagem em *Grande sertão: veredas*. 3) A leitura alegórica do processo histórico nacional, de que se ocupa a cena universitária mais recente, formalizada nos ensaios de Willi Bolle (2004), *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*⁹, Heloisa Starling (1999), *Lembranças do Brasil: teoria, política, história e ficção em Grande sertão: veredas*, e Luiz Roncari (2004 e 2007), *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder* e “Antonio Conselheiro e Getúlio Vargas no *Grande sertão: veredas*?”. É de assinalar que cada um dos três ensaístas entende a alegoria em sentido diverso. Bolle e Starling apoiam-se em conceitos basilares da historiografia alegórica de Walter Benjamin (há, todavia, no método crítico e fundamentos de análise, distâncias substanciais que separam os alcances de suas argumentações), ao passo que leitura alegórica de Roncari erige-se na noção de história linear e contínua. Esse acesso retrocessivo ao percurso crítico das abordagens sociológicas, históricas e políticas de *Grande sertão: veredas*, muito sumariamente esboçadas, permite-nos identificar que, não obstante terem o mesmo direcionamento crítico, elas concebem a historicidade do romance em sentidos bastante controversos.

Na interlocução da literatura com a filosofia, a produção ensaística de Benedito Nunes (2013) – escrita ao longo de mais de 50 anos e recentemente coligida em *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa* –, em cujas linhas de força sobressai a centralidade da tópica do amor de procedência platônica e da noção metafísica de travessia na cosmovisão rosiana, seria precursora das investigações do fundo metafísico, místico e/ou religioso de *Grande sertão: veredas*. Consuelo Albergaria (1977), em *Bruxo da linguagem no Grande sertão*, e Francis Utéza (1994), em *JGR: Metafísica do Grande sertão*, empenham-se na decodificação do romance na simbologia esotérica do ocultismo. Apoiada em preceitos teológicos – que passam por são Tomás de Aquino (*Summa*), santo Alberto Magno (*Tratado de união a Deus*), são Boaventura, salmos bíblicos – combinados com o pensamento místico de Jan van Ruysbroeck (*O ornamento do casamento espiritual*), Heloisa Vilhena de Araújo (1996), em *O roteiro de Deus*, constitui *Grande sertão: veredas* como uma pauta de reflexão que examina a relação da obra com fontes místicas cristãs filiadas ao pensamento neoplatônico. Já Kathrin H. Rosenfield (1993), em *Os descaminhos*

⁹ Ensaio que resulta de uma série de artigos (BOLLE, 1990, 1994-95, 1997-98, 1998, 1999, 2001, 2002) dedicados à investigação de *Grande sertão: veredas*.

do *demo*, analisa as imagens rosianas tomando como aparato fontes míticas e ritualísticas arcaicas (sobretudo indo-europeias), imagens de metáforas bíblicas, essencialmente os *exempla* da redenção cristã, misticismo judaico e doutrinas da cabala¹⁰. Cabe assinalar ainda que declarações feitas por Guimarães Rosa, em que o romancista valoriza a dimensão metafísico-religiosa de sua obra, são tomadas por esses estudiosos como forte justificativa de suas leituras¹¹.

Como se vê, tanto as dimensões esotéricas, míticas e metafísicas quanto as sociológicas, históricas e políticas – tendo cada qual seu peso e efetividade própria – constituem pautas fundamentais de reflexão sobre a literatura de Guimarães Rosa. Com base nesse pressuposto, a presente investigação consiste em elaborar uma leitura crítica das abordagens que compõem esses dois tipos de registro de modo a apurar o método crítico e os fundamentos de cada ensaio em sua integridade. Visto que tais leituras se articulam no tempo, cabe-nos, ademais, desvendar o movimento dialético de aproximação e distanciamento operado entre elas. Noutros termos, combinando diacronia e sincronia, trata-se de delinear como cada ensaísta recupera achados críticos precursores (não como valores *a priori*, mas como aqueles capazes de assegurar prosseguimento a seu próprio ofício de julgamento de valor) e os redimensiona de forma a construir leituras distintas ancoradas em variados modos de julgamento. Com isso, entendemos ser possível demarcar e discutir, de uma perspectiva crítica e histórica, a completude interpretativa alcançada pelos trabalhos hermenêuticos tomados como matéria desta investigação¹².

Estabelecidos os pressupostos e objetivos da tese, vejamos o seu plano de desenvolvimento. Capítulo I – Crítica literária. Como base para o estudo da crítica rosiana, o primeiro capítulo consistirá em rever os conceitos fundamentais da crítica literária. Nele, propõe-se elaborar um panorama das tendências críticas do século XX e da atualidade. Por intermédio da reconstituição dos debates empreendidos pelos teóricos mais representativos de cada tendência, pretende-se pôr em causa o ponto em que se esteia a pesquisa, a concepção de julgamento de valor no exercício da crítica literária¹³. Ainda nessa seção, o tópico subsequente trata da crítica literária no Brasil com vistas a reconstruir um painel histórico da crítica literária brasileira dos anos 1940 aos dias atuais, período que contextualiza a recepção crítica da obra de Guimarães Rosa e

¹⁰ Acrescente-se que K. R. Rosenfield (2006), em *Desenveredando Rosa*, faz uma revisão e ampliação de sua leitura anterior. No livro mais recente, a autora expande sua visada inicial, incluindo a ideia da presença subliminar de aspectos do ensaísmo de explicação do caso brasileiro em *Grande sertão: veredas*.

¹¹ Em especial, a declaração feita por G. Rosa (1980, p.57) a seu tradutor italiano E. Bizzarri, a entrevista cedida pelo escritor a G. Lorenz (1973) e o seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras.

¹² Essa visão crítica e histórica baseia-se no que afirma A. Candido (1988, p.113): “As censuras e louvores que fazemos a um tipo de pensamento têm sentido quanto procuramos situá-lo no tempo em que floresceu. Deste modo, em cada pensamento e em cada ato do homem temos dois aspectos a julgar: a sua validade em face da corrente geral da história, e a sua validade em relação ao momento limitado que o viu surgir e manifestar-se.” Para pensar o processo da recepção e de apreensão de sentido da literatura, o presente estudo se funda na teoria postulada por H. R. Jauss.

¹³ Em busca de obter subsídios para a construção desse capítulo – que nos servirá de instrumento para a abordagem crítica da crítica de *Grande sertão: veredas* –, propusemos a realização de estágio de doutoramento sanduíche PDSE/CAPES junto à Universidade Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, de maio de 2015 a outubro de 2015.

contempla o processo de transição da prática jornalística da crítica literária (crítica de rodapé) para crítica literária institucional (crítica universitária) e a cristalização desta. Para tanto, são tomados os autores mais representativos desse período (em que se destaca Antonio Candido) e suas diferentes orientações teórico-metodológicas.

Capítulo II – As vertentes críticas de *Grande sertão: veredas*. Esse segmento focaliza as fases que se sucederam na recepção crítica da literatura Guimarães Rosa e sistematiza as variações direcionais da fortuna crítica de *Grande sertão: veredas* em diferentes vertentes analíticas e metodológicas.

Capítulo III – As interpretações históricas, sociológicas e políticas de *Grande sertão: veredas*. Esse capítulo constitui-se de duas etapas. Na primeira, alinhando cronologicamente os ensaios de fundamentação histórica, sociológica e política, apresentamos suas linhas diretivas e filiações teóricas. Em seguida, o ângulo é ampliado, o tom resenhista da etapa anterior cede lugar à análise aprofundada dos ensaios insertos no veio crítico em pauta mediante tópicos fundamentais em torno dos quais se organizam esses ensaios. São eles: a situação narrativa (a interlocução monológica e a figura do narrador), o sertão, a jagunçagem (nesse item, o episódio do julgamento de Zé Bebelo), o pacto com o diabo, Diadorim, a linguagem (as transformações concretizadas pelo escritor na linguagem). Cabe ressaltar que essa estratégia de abordagem não tem como propósito a confrontação de juízos. Ou seja, não está em jogo aquilatar os diferentes julgamentos de valor com base na confrontação dos mesmos. Capítulo IV – As interpretações mitológicas, esotéricas e metafísicas de *Grande sertão: veredas*. Seguimos nesse capítulo, em fase de elaboração, o mesmo percurso metodológico empreendido no capítulo anterior.

Capítulo V – *Grande sertão: veredas* em duas perspectivas: exclusão ou complementariedade? Eis o ponto em que a pesquisa atinge o seu termo final. Nesse capítulo conclusivo, discutiremos se as duas correntes críticas tomadas como matéria deste trabalho são excludentes ou complementares. Em princípio opostas, cada uma dessas vias de interpretação estaria se encaminhando a juízos acirradamente sobredeterminantes ou ainda é possível a interação dialética dessas dimensões.

Tratando-se de trabalho bibliográfico, a metodologia adotada baseia-se na leitura e no fichamento dos ensaios sobre *Grande sertão: veredas* que compõem o *corpus* pesquisa e dos textos tomados como aparato analítico, os quais se deixam agrupar fundamentalmente em cinco tipos: 1) Sobre o processo da recepção e de apreensão de sentido da literatura (Estética da Recepção): *A história da literatura como provocação à teoria literária*, de H. R. Jauss (1994), *A literatura e o leitor*, de H. R. Jauss et al. (1979), *Estética da Recepção e história da literatura*, R. Zilberman (1989), dentre outros. 2) Sobre a história e a crítica literária de modo geral: “Crítica cultural e sociedade”, de T. W. Adorno (1998), *Mimesis*, de Auerbach (1976), “A interpretação da obra

literária”, de A. Bosi (2003, p.461-479), *O demônio da teoria*, de A. Compagnon (2010), “A função da crítica” e “As fronteiras da crítica”, de T. S. Eliot (1989 e 1988), *Anatomia da crítica*, de N. Frye (1973), *Crítica em tempos de violência*, de J. Ginzburg (2012), *Texto, crítica e escritura*, “Que fim levou a crítica literária?”, *Altas literaturas*, “Situação crítica”, de L. Perrone-Moisés (2005, 2000, 1998, 1990), *O conflito das interpretações*, de P. Ricoeur (1978), *La critique littéraire au XX^e siècle*, de J.-Y. Tadié (1987), *Conceitos da crítica*, de R. Wellek (1963), dentre outros. 3) Sobre a história e a crítica literária no Brasil: Ensaio teórico de A. Candido (2009, 2007, 2004a, p.9-14, 2002, 2000, 1988): *Formação da literatura brasileira*, *Iniciação à literatura brasileira*, Prefácio de *O discurso e a cidade*, *Textos de intervenção*, *Literatura e sociedade*, *O método crítico de Sílvio Romero*, dentre outros. Sobre A. Candido: “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo” e *Sentimento da dialética*, de P. E. Arantes (1997 e 1992), “Imaginação e Crítica”, de D. Arrigucci Júnior (2010, p.183-268), *Dentro do texto, dentro da vida*, de M. A. D’Incao e E. F. Scarabôto (Org.) (1992), *História e literatura*, de J. Ruedas de la Serna (Org.) (2003). “Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária” e *Entre a Literatura e a História*, de A. Bosi (2002, p.7-53 e 2013), *A crítica literária brasileira em perspectiva*, de R. Cordeiro et al. (Org.) (2013), “Pensando a literatura”, de B. Nunes (2009, p.21-193), dentre outros. 4) Sobre a crítica literária como operação alegórica: *Fisiognomia da metrópole moderna*, de W. Bolle (2000), *Alegoria*, de J. A. Hansen (1986), *História e narração em Walter Benjamin*, “Walter Benjamin ou a história aberta”, “Origem da alegoria, alegoria da origem”, “A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin”, de J. M. Gagnebin (2013, 2012, 1984, 1980), *Walter Benjamin*, de M. Löwy (2005), “Alegoría y simbolo”, de G. Lukács (1967), dentre outros. 5) Sobre *Grande sertão: veredas*: trabalhos tomados como instrumento de leitura do romance – abordagens linguísticas, estilísticas e estruturais, análises de composição e gênero, crítica genética, estudos onomásticos, folclóricos e cartográficos.

REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL

- ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. (Coleção espírito crítico).
- _____. Crítica cultural e sociedade. In: _____. **Prismas**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p.7-26.
- ALBERGARIA, C. **Bruxo da linguagem no Grande sertão**: leitura dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- ARANTES, P. E. **Sentimento da dialética**: dialética e dualismo segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, F. B. O.; ARANTES, P. E. (Org.). **Sentido da formação**: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p.7-66.

- ARAÚJO, H. V. de. **O roteiro de Deus**: dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 1996.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, D. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo, n.40, p.7-49, nov.1994.
- _____. **O guardador de segredos**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- ARROYO, L. **A cultura popular em Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1984.
- AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In:_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8.ed. revista. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet, revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva, prefácio de Jeanne Marie-Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.241-252. (Obras escolhidas 1).
- _____. **Passagens**. Edição alemã de Rolf Tiedemann, organização da edição brasileira de Willi Bolle, colaboração de Olgária Chain Féres Matos, tradução do alemão de Irene Aron, tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão, revisão técnica de Patrícia de Freitas Camargo e posfácios de Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução, prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. **Rua de mão única**. Tradução de R. R. Torres Filho e J. C. M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas 2).
- _____. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas 3).
- _____. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos. Seleção e apresentação de Willi Bolle; tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Souza et al. São Paulo: Cultrix, 1986. p.160-175.
- _____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOLLE, W. **grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. (Coleção Espírito Crítico).
- _____. Representação do povo e invenção da linguagem em *Grande sertão: veredas*. **Scripta**, Belo Horizonte, v.5, n.10, p.352-366, 2002.
- _____. **grandesertão.br** ou: A invenção do Brasil. In: MADEIRA, A.; VELOSO, M. (Org.). **Descobertas do Brasil**. Brasília: Ed. UnB, 2001. p.165-235.
- _____. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. O sertão como forma de pensamento. In: Andrade, A. L.; BARROS, M. L. C.; ANTELO, R. (Org.). **Leituras do ciclo**. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999, p.255-266.
- _____. Guimarães Rosa, leitor de Euclides da Cunha, **Brasil/Brazil**, Porto Alegre/Providence, ano 11, n.20, p.9-4, 1998.
- _____. O pacto no *Grande sertão* – esoterismo ou lei fundadora? **Revista USP**, São Paulo, n.36, p.27-44, dez.1997-fev,1998.
- _____. *Grande sertão*: cidades. **Revista USP**, São Paulo, n.24, p.80-93, dez. 1994-fev.1995.
- _____. Zur Vermittlung von Stadt- und Sertão-Kultur im Werk von Guimarães Rosa. **Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin**, Berlin, ano 39, n.5, p.429-435, 1990.
- _____. **Fórmula e fábula**: tese de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BOSI, A. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- _____. **História concisa da literatura brasileira**. 44.ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

- _____. **Céu, inferno:** ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- _____. **Literatura e resistência.** São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos. 12.ed. São Paulo: Fapesp; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.
- _____. **Iniciação à literatura brasileira.** 5.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- _____. **A educação pela noite.** 5.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.
- _____. **Tese e antítese.** 5.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.
- _____. **O discurso e a cidade.** 3.ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a.
- _____. **Vários escritos.** 4.ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b.
- _____. **Textos de intervenção.** São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- _____. **Literatura e sociedade.** São Paulo: Publifolha, 2000. (Coleção Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro).
- _____. **O método crítico de Sílvia Romero.** São Paulo: EDUSP, 1988. (Passado & Presente. Teses).
- CASTRO, N. L. **Universo e vocabulário em Grande sertão: veredas.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.
- CHIAPPINI, L.; VEJMEKKA, M. (Org.). **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa:** dimensões locais e universalidade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. 2.ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- CORDEIRO, R. et al. (Org.). **A crítica literária em perspectiva.** Cotia: Ateliê Editorial, 2013.
- COSTA, A. L. M. Poty, parceiro de Rosa. **Livros,** Porto Alegre, n.7, p.1.
- _____. Rosa, leitor de Homero. **Revista da USP,** São Paulo, n.36, dez. 1997-fev. 1998, p.46-73, 1997-98.
- COUTINHO, E. F. **Em busca da terceira margem:** ensaios sobre o *Grande sertão: veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- _____. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da língua. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.202-234. (Coleção Fortuna Crítica, 6).
- COVIZZI, L. M.; CAVALCANTE, M. N. Critérios para o estabelecimento do texto de *Grande sertão: veredas*. In: WILLEMART, P. et al. (Org.). **II Encontro de Edição Crítica e Crítica Genética: Eclosão do Manuscrito.** São Paulo: FFLCH-USP, p.129-133, 1990.
- CUNHA, E. **Os sertões.** Edição crítica de W. N. Galvão. São Paulo: Brasiliense; Secretaria de Estado da Cultura, 1985.
- D'INCAO, M. A., SCARABOTOLO, E. F. (Org.). **Dentro do texto, dentro da vida:** ensaios sobre Antonio Candido. São Paulo: Cia da Letras/Instituto Moreira Salles, 1992.
- DANIEL, M. L. **João Guimarães Rosa:** travessia literária. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968.
- ELIOT, T. S. A função da crítica. In:_____. **Ensaio.** Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p.49-62.
- _____. As fronteiras da crítica. **De poesia e poetas.** Tradução e prólogo de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.140-160.
- FACÓ, R. **Cangaceiros e fanáticos:** gênese e lutas. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- FANTINI, M. (Org.). **A poética migrante de Guimarães Rosa.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- FAORO, R. **Os donos do poder:** formação do patronato político brasileiro. 5.ed. São Paulo: Globo, 2012.
- FERNANDES, F. **A revolução burguesa no Brasil:** ensaio de interpretação sociológica. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- FINAZZI-AGRÔ, E. **Entretempos:** mapeando a história da cultura brasileira. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

- _____. **Um lugar do tamanho do mundo:** tempos e espaços da ficção de João Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- FREYRE, G. **Manifesto regionalista de 1926.** Rio de Janeiro: MEC/Serviço de Documentação, 1955.
- _____. **Casa-grande & senzala:** formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 34.ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica.** Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo Cultrix, 1973.
- FURTADO, C. **Formação econômica do Brasil.** 33.ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2004.
- GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 8.ed. revista. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet, revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva, prefácio de Jeanne Marie-Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.7-19. (obras escolhidas 1).
- _____. Origem da alegoria, alegoria da origem. **Folha de S. Paulo.** 9 dez. 1984. Folhetim, n.412 (Walter Benjamin). p.8-10.
- _____. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. **Discurso,** São Paulo, FFLCH-USP, n.13, p.219-230, 1980.
- GALVÃO, W. N. _____. **Mínima mímica:** ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- _____. **O império do Belo Monte:** vida e morte de Canudos. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- _____. Anotações à margem do regionalismo. **Literatura e Sociedade,** São Paulo, v.5, p.45-55, 2000.
- _____. **A donzela-guerreira:** um estudo de gênero. São Paulo: Ed. SENAC, 1998.
- _____. **No calor da hora:** a guerra de Canudos nos jornais – 4ª expedição. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. As listas de Guimarães Rosa. In: WILLEMART, P. et al. (Org.). **II Encontro de Edição Crítica e Crítica Genética: Eclosão do Manuscrito.** São Paulo: FFLCH-USP, p.135-150, 1990.
- _____. **As formas do falso:** um estudo sobre a ambiguidade no *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates, 51).
- GARBUGLIO, J. C. **Rosa em dois tempos.** São Paulo: Nankin, 2005.
- GINZBURG, J. **Crítica em tempos de violência.** São Paulo: EDUSP/ FAPESP, 2012.
- GRECCO, S. As veredas materialistas de Rosa. **Folha de S. Paulo,** 19 set. 1999. Mais!, p.10.
- HANSEN, J. A. Benedito Nunes, leitor de Guimarães Rosa. In: _____. **A Rosa o que é de Rosa:** literatura e filosofia em Guimarães Rosa. Organização e apresentação de Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: Difel, 2013. p.23-34.
- _____. **Alegoria:** construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986.
- _____. **O o:** a ficção da literatura em *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- HAZIN, E. **No nada, o infinito:** da gênese de *Grande sertão: veredas*. 330p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.
- HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil.** 26.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Tradução de Sérgio Telaarolli. São Paulo: Ática, 1994.
- JAUSS, H. R. et al. **A Literatura e o leitor:** textos de estética da recepção. Seleção, tradução e introdução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LAFETÁ, J. L. **1930:** a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).
- LARA, C. de. *Grande sertão: veredas* – processos de criação. **Scripta,** Belo Horizonte, v.2, n.5, p.41-49.

- _____. A edição crítico-genética de *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa. In: WILLEMART, P. et al. (Org.). **II Encontro de Edição Crítica e Crítica Genética: Eclosão do Manuscrito**. São Paulo: FFLCH-USP, p.153-165, 1990.
- LEONEL, M. C. O “primeiro rascunho” de *Grande sertão: veredas*. In: WILLEMART, P. et al. (Org.). **II Encontro de Edição Crítica e Crítica Genética: Eclosão do Manuscrito**. São Paulo: FFLCH-USP, p.123-127, 1990.
- _____. **Guimarães Rosa alquimista**: processos de criação do texto. 349p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.
- _____. Guimarães Rosa na narrativa brasileira. **Ângulo**. Lorena, n.115, p.114-121, out./dez. 2008.
- LEONEL, M. C.; SEGATTO, J. A. **Ficção e ensaio**: literatura e história no Brasil. São Carlos: EdUFSCar, 2012.
- LORENZ, G. João Guimarães Rosa. In: _____. **Diálogo com a América Latina**: panorama de uma literatura do futuro. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo, E. P. U., 1973. p.315-355.
- LÖWY, M. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, G. Alegoria y símbolo. In: _____. **Estética**: la peculiaridad de lo estético. Tradução de Manuel Sacristán. México: Grijalbo, 1967. v.4. p.423-474.
- MACHADO, A. M. **Recado do nome**: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- MARTINS, N. S. **O léxico de João Guimarães Rosa**. 3.ed. revista. São Paulo: EDUSP, 2008.
- MAZZARI, M. V. Veredas-Mortas e Veredas-Altas: a trajetória de Riobaldo entre o pacto demoníaco e a aprendizagem. In: _____. **Labirintos da aprendizagem**: pacto fáustico, romance de formação e outros temas da literatura comparada. São Paulo: Ed. 34, 2010. p.17-91.
- NASCIMENTO, E. M. dos S. In: WILLEMART, P. et al. (Org.). Descrição das duas primeiras edições e do ‘segundo rascunho’ de *Grande sertão: veredas*. **II Encontro de Edição Crítica e Crítica Genética: Eclosão do Manuscrito**. São Paulo: FFLCH-USP, p.151-155, 1990.
- NUNES, B. **A Rosa o que é de Rosa**: literatura e filosofia em Guimarães Rosa. Organização e apresentação de Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: Difel, 2013.
- _____. **A clave do poético**. Organização e apresentação de Vitor Sales Pinheiro. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- _____. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Organização de Maria José Campos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, crítica e escritura**. 3. ed. São Paulo: M. Fontes, 2005. (Coleção Leitura e Crítica).
- _____. Que fim levou a crítica literária? In: _____. **Inútil poesia e outros breves ensaios**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- _____. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- _____. Situação crítica. In: _____. **Flores na escrivainha**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p.84-90.
- PRADO JÚNIOR, C. **Formação do Brasil contemporâneo**: colônia. 23.ed. 7ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- PROENÇA, M. C. Trilhas no Grande sertão. In: _____. **Augusto dos Anjos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959. p.153-241.
- QUEIROZ, M. I. P. de. **Os cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. O coronelismo numa interpretação sociológica. In: FAUSTO, B. (Org.). **História geral da civilização brasileira**. Tomo 3: O Brasil republicano. v.1: Estrutura de poder e economia (1889-1930). São Paulo: Difel, 1975. p.153-190.
- _____. **O mandonismo local na vida política brasileira** (da Colônia à Primeira República): ensaio de sociologia política. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.

- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1995.
- RICOEUR, P. **O conflito das interpretações**: ensaios de hermenêutica. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- RONCARI, L. **Buriti do Brasil e da Grécia**: patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- _____. Guimarães Rosa. In: _____. **O cão do sertão**: literatura e engajamento: ensaios sobre Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Ed. Unesp, 2007. p.15-123.
- _____. **O Brasil de Rosa**: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. São Paulo: Ed. Unesp/FAPESP, 2004.
- ROSA, J. G. **Antes das primeiras estórias**. Rio de Janeiro/Nova Fronteira, 2011.
- _____. **João Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967). Edição, organização e notas de Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; tradução de Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- _____. **Ave, palavra**. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.
- _____. **Estas estórias**. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.
- _____. **Sagarana**. 26.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.
- _____. **João Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. 2.ed. São Paulo: T.A. Queiroz: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- _____. **Manuelzão e Miguilim** (*Corpo de baile*). 12.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972.
- _____. **Grande sertão: veredas**. 7.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.
- _____. **No Urubuquaquá, no Pinhém** (*Corpo de baile*). 4.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.
- _____. **Primeiras estórias**. 4.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968.
- _____. **Noites do sertão** (*Corpo de baile*). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965.
- _____. **Tutameia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.
- ROSENFELD, K. **Os descaminhos do demo**: tradição e ruptura em *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. **Desenveredando Rosa**: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- ROUANET, S. P. Apresentação. In: BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.11-47.
- ROUSSEAU, J.-J. **O contrato social**: princípios do direito político. Tradução de Antônio P. Machado; estudo crítico de Afonso Bertagnoli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. **Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes**. Paris: Sociales, 1954.
- SCHWARZ, R. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- _____. Grande sertão: estudos. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.378-389. (Coleção Fortuna Crítica, 6).
- SPERBER, S. F. **Caos e cosmos**: leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria do Estado de São Paulo, 1976.
- STARLING, H. **Lembranças do Brasil**: teoria, política, história e ficção em *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- TADIE, J.-Y. **La critique littéraire au XXe siècle**. Paris: P. Belfond, 1987.
- TOLEDO, M. de A. **Grande sertão: veredas** – as trilhas de amor e guerra de Riobaldo Tatarana. São Paulo: Massao Ohno, 1982.
- UTÉZA, F. **JGR**: metafísica do *Grande sertão*. Tradução de José C. Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994.
- VASCONCELOS, S. G. T. Homens provisórios: coronelismo e jagunçagem em *Grande sertão: veredas*. **Scripta**, Belo Horizonte, v.5, n.10, p.321-333, 2002.

- VIANNA, O. **Instituições políticas brasileiras**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP; Niterói: EDUFF, 1987. v.1.
- VIGGIANO, A. **Itinerário de Riobaldo Tatarana**. Belo Horizonte: Ed. Comunicação; Brasília: INL, 1974.
- WARD, T. S. **O discurso oral em *Grande sertão: veredas***. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1984.
- WELLEK, R. **Conceitos de crítica**. Introdução e organização de Stephen G. Nichols, Jr.; tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963.
- ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

SOBRE GRAÇA, DIGNIDADE E BELEZA EM FRIEDRICH SCHILLER E HEINRICH VON KLEIST

Carina Zanelato Silva
Mestranda - Bolsista CNPq
Profa. Dra. Karin Volobuef (Or.)

O presente estudo tem como objetivo explicitar as teorias de Friedrich Schiller (1759-1805) e Heinrich von Kleist (1777-1811) sobre a graça, a dignidade, o belo e o sublime, comparando-as, a fim de mostrar as divergências e as confluências dessas concepções estéticas, que foram desenvolvidas nos períodos clássico (com Schiller) e romântico (com Kleist). Aproveitando-nos dos apontamentos feitos por Friedrich Schiller sobre a tragédia como instância que proporciona ao homem o entretenimento e a liberdade através de meios morais, utilizamos as peças *Die Jungfrau von Orleans* (Friedrich Schiller, 1801) e *Penthesilea* (Heinrich von Kleist, 1808) como via de exemplificação prática de como estes autores usaram as concepções estéticas apontadas acima para a construção da ação de suas heroínas, caracterizando-as de maneira a atender esses pressupostos estéticos.

A pesquisa encontra-se em fase de redação para o exame de qualificação, e está dividida em quatro capítulos. O primeiro deles parte do contraponto entre os períodos literários Classicismo de Weimar e Romantismo na Alemanha, procurando traçar um breve panorama sobre o movimento literário denominado *Kunstperiode* (Período da Arte) e aprofundando as características dos dois períodos acima mencionados dos quais fazem parte Schiller e Kleist. Em fins do século XVIII e início do XIX, Schiller e Kleist desenvolveram importantes estudos ao serem confrontados com a filosofia idealista de Kant. Schiller, com seu estilo clássico, trouxe à Alemanha uma nova visão sobre o papel da arte na educação do homem, e, dando continuidade à obra crítica de Lessing, estabeleceu novos parâmetros para o estudo da tragédia quanto à sua importância nesse projeto pedagógico; Kleist, extremamente perturbado pelas *Críticas* de Kant, abandonou a razão para exaltar exacerbadamente os sentimentos provenientes do inconsciente, do instinto, construindo uma dramaturgia que, ainda que muitas vezes busque inspiração nas obras de Schiller, Goethe e Shakespeare, tende ao grotesco, desconstruindo a meta apolínea dos clássicos e traçando como destino único do homem a desgraça. Em suas obras, a descrença na ordem universal é expressa em paixões patológicas que evidenciam a solidão em que vivem seus personagens.

Nesse contexto, as categorias do belo e do sublime ganham em Schiller e Kleist dimensões díspares e afins que refletem as marcas deixadas pelas leituras que cada autor fez de seus contemporâneos (como Kant, Goethe etc.), não sendo possível o aprofundamento de suas obras sem

antes traçar um esboço que delineie os modelos a que se depararam os escritores nesse grande período de florescimento da arte alemã.

O segundo e o terceiro capítulo, respectivamente, explanam os conceitos presentes na filosofia de Schiller e Kleist sobre os temas abordados nesta dissertação – graça, dignidade, sublime e beleza, acrescidos a eles a análise das peças teatrais, enfocando o uso destas categorias na constituição de suas personagens.

No segundo capítulo abordamos como Schiller, em sua odisseia por uma fundamentação objetiva da beleza, empreendeu um projeto que, na tentativa de ultrapassar a teoria kantiana no estabelecimento da matéria estética como disciplina filosófica autônoma, foi além da inferência subjetiva do juízo do gosto de Kant, e procurou encontrar a qualidade objetiva da beleza. Schiller (2002) diz que Kant deu ao juízo do gosto um caráter subjetivo, sem validade universal, que deverá ser superado mediante as leis originárias da razão. Dessa forma, o autor acredita que em todo objeto belo deve haver algo de objetivo e universal que proporcione ao contemplador a beleza, algo que o remete à liberdade e à vontade pura que estão presentes no suprassensível. A beleza, neste espaço, é caracterizada como liberdade no fenômeno, pois é uma representação do suprassensível presente no sensível, na natureza. Na contemplação (SCHILLER, 2002), portanto, o homem é despertado pela beleza de um objeto que o suspende temporalmente, e a forma desse objeto lhe reflete a imagem do infinito. A beleza, assim, é para Schiller “forma, pois que a contemplamos, mas é, ao mesmo tempo, vida, pois que a sentimos. Numa palavra: é, simultaneamente, nosso estado e nossa ação” (SCHILLER, 2002, p. 127).

Nos desdobramentos dessa busca pelo caráter objetivo da beleza, mostramos que Schiller conceitua a graça (*Anmut*) em seu ensaio *Sobre graça e dignidade*, delineando dois tipos de beleza que são possíveis de serem encontradas no homem: a primeira, formada pela natureza, refere-se à beleza estrutural do corpo humano, que provém exclusivamente da natureza e que não é orientada por nada que não seja a própria natureza; a segunda provém da beleza dos movimentos do homem, e se diferencia da primeira, pois se orienta segundo as premissas da liberdade, em que apenas o espírito pode impor condições e determinar seu uso. A primeira é denominada *beleza arquitetônica*; a segunda, *graça*.

A graça é despertada no homem quando a natureza passa a compartilhar com o espírito o domínio das forças que o movem, e através do arbítrio, da liberdade de decisão, o espírito pode fazer uso dos instrumentos da natureza, que apenas pode cuidar da beleza que ela determinou no fenômeno (beleza arquitetônica). A estrutura física do homem, segundo Schiller (2008), foi feita pela natureza e traduz um conceito universal de humanidade; porém, esta forma também pode vir acompanhada de movimentos que traduzam a liberdade do homem perante essa estrutura que a natureza lhe fixou; enquanto a estrutura é apenas a imagem de um conceito, a liberdade efetiva esse

conceito, dando ao homem a concretização de sua humanidade. A graça, que nasce de modo casual, acompanhando os movimentos voluntários do homem, age expandindo seu poder “acima de todas as coisas naturais” (SCHILLER, 2008, p. 09). Nela o reino da liberdade se estabelece e o homem transforma-se em criador de si mesmo e não criatura como os demais animais, pois à sua formação une-se a sua liberdade enquanto ser de vontade; ele é, portanto, seu criador na medida em que a liberdade influi em sua formação, que ultrapassa aquilo que dele fez a natureza enquanto estrutura física. Entretanto, o homem também faz parte do fenômeno, e não pode sacrificar o mesmo para viver somente através do sentimento moral; para concretizar a sua participação, a natureza impõe ao homem necessidades, que dele fazem exigências. Ainda assim, o sentimento moral busca no fenômeno um meio favorável para revelar sua vontade, e este meio se traduz na graça.

Desse modo, a graça é uma beleza em que participam o espírito e a natureza de forma harmônica: aquele não viola as exigências que lhe faz o sentido, e esta expressa as vontades do espírito de forma fiel. Se o espírito forçasse a natureza a expressar sua vontade de forma a violar suas leis, não haveria beleza; se a natureza não permitisse a expressão do espírito e deixasse livre o curso da sensibilidade, faltaria a beleza do jogo. A beleza sustenta a possibilidade de liberdade moral do homem na medida em que garante a simultaneidade das duas leis que o regem: o sensível e o formal. Essa constatação de Schiller deu embasamento para a configuração de um processo de superação do dualismo kantiano através da teoria do jogo dos impulsos, culminando, assim, na proposta de uma arte como fonte de aprimoramento dos sentimentos humanos, como base para a formação do homem para a liberdade.

No terceiro capítulo mostramos que em Kleist a graça não resulta desse equilíbrio entre natureza e razão, que em Schiller é obtido através educação estética do homem. Não há a superação do dualismo kantiano e qualquer tentativa de se conciliar a razão com a natureza já está fadada ao fracasso. A leitura que Kleist fez de Kant o colocou em conflito com a razão; extremamente perturbado, o autor, ao contrário de Schiller, que elevou a razão de Kant ao status de agente fundamental no desenvolvimento moral do homem, combateu-a com o exacerbamento dos sentimentos provenientes do instinto, do inconsciente. Kant, segundo Lukács (2012), exerceu em Kleist um efeito aniquilador, e fez emergir um niilismo radical, que repudia qualquer instância racional. O filósofo de Königsberg mostrou para Kleist que a razão faz parte da natureza humana e que é impossível escapar a ela. Com isso, ele o confinou no dilema nunca resolvido do afastamento do homem da felicidade, da inocência como único meio de integrar o homem definitivamente à natureza, e revogou a possibilidade de se encontrar a graça, pois essa somente é possível nesse estado de inocência; a verdade perdeu a sua validade e tornou Kleist um descrente na possibilidade de alcançar novamente a inocência. O conhecimento intelectual o afastou da felicidade e somente a inconsciência pode devolvê-la. Porém, como recuperar a inocência depois de o pensamento

intelectual ter atingido tamanho desenvolvimento? Talvez a solução proposta no *Über das Marionettentheater*, de voltar ao paraíso pela porta dos fundos após a aquisição pelo homem de conhecimento infinito, seja a sua tábua de salvação, ainda que se tenha que voltar pelo outro lado do paraíso, provido de uma segunda inocência que abarque todo o conhecimento. A profunda ironia presente neste retorno reside justamente no fato de que o homem não mais se desvencilha de seu estado de cultura, e isso é para Kleist decepcionante.

Atreladas à exposição das categorias estéticas nos dois capítulos, estão a análise das peças *Die Jungfrau von Orleans* (1801) e *Penthesilea* (1808), nas quais percebemos que a configuração das heroínas Johanna e Penthesilea acompanha essas propostas. Johanna, heroína da peça de Schiller (*Die Jungfrau von Orleans*), nos precisa a figura ideal do homem clássico, e sua bela alma controla o ímpeto dos instintos e reconhece na conciliação dos impulsos sensível e racional a liberdade que só pode ser alcançada através do equilíbrio. Penthesilea, heroína da peça de Kleist (*Penthesilea*), suspende a consciência e encontra no inconsciente a força que a move; o sonambulismo que se apodera da heroína a faz perambular pelo real de forma impulsiva e intensa, confluindo a uma paixão monomaniaca, que a consome. Porém, o desprezo do consciente é parcial, pois se sente que a terrível consciência do mundo exterior lateja nesse estado onírico, ainda que esse resquício de consciência não seja suficiente para sufocar sua paixão. Enquanto Schiller nos apresenta uma heroína carregada de pureza imaculada, que busca a manutenção da harmonia, Penthesilea é toda impulso, e seus instintos são levados ao extremo, transformando sua paixão na mais grave patologia.

O quarto capítulo arremata as características expostas nos segundo e terceiro capítulos, contrapondo as diferenças que se estabelecem entre as noções de forma em Schiller e Kleist, e fundamentando a maneira como essas diferenças implicam na conceituação das concepções estéticas exploradas. O estudo da Antiguidade Clássica e os antecedentes Iluministas foram, nas obras de Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist, de importância fundamental. Seguindo a linha de embate entre Românticos e Clássicos, os dois autores, imbuídos de ideais compartilhados em sua origem, deixam transparecer um ambiente de tensão, em que a harmonia clássica e a desarticulação dessa harmonia são tema frequente. Schiller preza pela manutenção da harmonia e busca na arte o caminho para que o homem alcance o equilíbrio; Kleist, pela via da desconstrução do modelo clássico, 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.

O centro desta pesquisa, portanto, é a comparação das teorias estéticas dos dois autores e a análise das peças acima mencionadas sob a luz destas teorias, fundamentando esse trabalho

principalmente nas obras *Teoria da tragédia*¹⁴, *Sobre graça e dignidade*, *A educação estética do homem*, *Sobre poesia ingênua e sentimental*, a série de cartas *Kallias ou sobre a beleza* e os *Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93*, de Friedrich Schiller, coletados por Christian Friedrich Michaelis, e *Sobre o teatro de marionetes*, de Heinrich von Kleist. Os textos de Immanuel Kant *A religião nos limites da simples razão* e *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, de Edmund Burke *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, e de Jean-François Lyotard *Lições sobre a analítica do sublime*, foram de fundamental importância para a delimitação dos conceitos filosóficos abordados na dissertação, e, acrescidos a eles, encontram-se os textos *Do grotesco e do sublime*, de Victor Hugo, e *O grotesco*, de Wolfgang Kayser, que foram elucidativos quanto à obra de Kleist, *Penthesilea*, em seu teor dionisíaco.

Além disso, foram utilizados livros e ensaios que versavam sobre a teoria de Schiller e Kleist, como o texto de FÖLDÉNYI (2003), “Grazie”, e o de HORSTMAYER (1994), “Werner Dürsson: Kleist para veteranos ou... o paraíso definitivamente perdido”, textos teóricos sobre os períodos literários em questão, como as obras de ROSENFELD, *Texto/Contexto I, Teatro alemão: 1ª parte esboço teórico e História da literatura e do teatro alemães*, BOESCH, *História da Literatura alemã*, SAFRANSKI, *Romantismo: uma questão alemã*, e textos teóricos sobre teatro – ROSENFELD, *Prismas do teatro*, PALOTTTI, *Dramaturgia: a construção do personagem*, SZONDI, *Ensaio sobre o trágico e Teoria do Drama Moderno: 1880 a 1950*, CARLSON, *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

- ARISTÓTELES, HORÁCIO E LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BARBOSA, R. **Schiller e a cultura estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. (Filosofia Passo a Passo, 42).
- BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador**. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BOESCH, B. (Org.). **História da literatura alemã**. São Paulo: Herder; Edusp, 1967.
- BORNHEIM, G. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Debates; 8 / dirigida por J. Guinsburg).

¹⁴ O volume *Teoria da tragédia* é a reunião pela editora E.P.U. dos textos *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (“Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos”); *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (“O teatro considerado como instituição moral”); *Über das Erhabene* (“Acerca do sublime”); *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* (“Acerca do uso do coro na tragédia”); *Über die tragische Kunst* (“Acerca da arte trágica”); e *Über das Pathetische* (“Acerca do patético”).

- 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, Papirus, 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)
- FISCHER, C. J. **Schiller e Kleist, a propósito de graça**. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura. Universidade de Lisboa, 2007.
- FÖLDÉNYI, L. Grazie. In: KNITTEL, A. P. (Ed.). **Henrich von Kleist**. Stuttgart: Wiessenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. (Coleção Neue Wege der Forchung) p. 147-153.
- GASSNER, J. **Mestres do teatro I**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GUINSBURG, J. (Org.). **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HEISE, E. A atualidade de Heinrich von Kleist. **Projekt**. v. 11, p. 32-33, nov. 1993.
- HOHOFF, C. **Heinrich von Kleist: 1777/1977**. Traducción de Felipe Bosso. Bonn Bad Godesberg: Inter Naciones, 1977.
- HORSTMEYER, 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 e notas de Célia Barrentini. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- KAYSER, W. **O grotesco**. Configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986
- KANGUSSU, I. et al. (Org.). **O cômico e o trágico**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- 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.
- _____. **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. **Sobre o teatro de marionetas**. Tradução de José Filipe Pereira. Estarreja: Acto - Instituto de Arte Dramática, 1998.
- _____. **Pentesilea**. Tradução e Posfácio de Rafael Gomes Filipe. Porto: Biblioteca Sudoeste, 2003.
- KORFMANN, M. Kant: autonomia ou estética compromissada? **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 08, p. 23-38, 2004.
- LIMA, L. C. A “beleza livre” e a arte não-figurativa. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 08, p. 75-119, 2004.
- LYOTARD, J. F. **Lições sobre a analítica do sublime**. Tradução de Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1993.
- PALLOTTINI, R. **Dramaturgia: construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.
- ROCHA, M.F.C. da. Memória, passagens e permanência da tragédia na literatura alemã. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 16, p. 138-154, 2010.
- ROSENFELD, A. **Teatro alemão: 1ª parte. Esboço histórico**. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- _____. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva / Edusp; Campinas: Edunicamp, 1993. (Debates 255)
- _____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- SAFRANSKI, R. **Schiller: o la invención del idealismo alemán**. Traducción de Raúl Gabás. Barcelona: Tusquets Editores, 2006.
- _____. **Romantismo: uma questão alemã**. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

- SCHILLER, F. von. Die Jungfrau von Orleans. In: _____. **Werke in zwei Bände**. München: Droemersch Verlag, 1954, v.1.
- _____. **Teoria da tragédia**. Tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: E. P. U., 1991. (Biblioteca Pólen)
- _____. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. **Kallias ou sobre a beleza**. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- _____. **Sobre poesia ingênua e sentimental**. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- _____. **Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93**. Recolhidos por Christian Friedrich Michaelis. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- _____. **Sobre graça e dignidade**. Tradução de Ana Resende. Porto Alegre: Movimento, 2008.
- SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e fragmentos**. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SOUSA, C. H. M. R. Schiller e a educação estética da humanidade. Fundadores da modernidade na literatura alemã. **Anais da VII Semana de Literatura Alemã**. São Paulo: FFLCH-USP, 1994. p. 15-25
- 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.
- VIZINCZEY, S. O gênio cujo tempo chegou. In: _____. **Verdade e mentiras na literatura**. Tradução de Marcos Bagno. Campinas, SP: Autores Associados, 2011
- 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.
- 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, Dostoiévski, Hölderlin, Kleist, Nietzsche. Rio de Janeiro: Delta, 1953.

A BUSCA DA EXPERIÊNCIA TOTAL DO HUMANO EM ALEXEI BUENO

Carlos Eduardo Marcos Bonfá
Doutorando
Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires (Or.)

Pretendo com minha pesquisa refletir sobre a inserção de Alexei Bueno na literatura contemporânea brasileira como produtor e receptor, abrangendo sua obra enquanto poeta, crítico literário e polemista através de uma leitura que procure atingir um ponto de interpretação pluralista e que consista em abarcar os diversos recursos em jogo no conjunto da obra, fazendo os textos significarem tanto quanto possam, atentando em suas espécies diversas de nível de complexidade referencial e em como reage o fluxo de passagem entre o pensamento crítico e o pensamento poético de Alexei Bueno, isto é, como, por exemplo, uma ideia crítica em relação à estética faz a invenção/conotação poética agir perante esta ideia, e vice-versa.

Neste momento minha pesquisa em processo, que já passou pelo Exame de Qualificação do doutorado, encontra-se, no primeiro capítulo, na situação de fazer a teoria e a crítica da poesia contemporânea brasileira surgirem não apenas a partir das próprias obras destinadas a este propósito, mas também através de embates e polêmicas do meio literário atual. Além disto, estou expondo, já no segundo capítulo, alguns elementos da poética de Alexei Bueno, sendo que outros serão delineados mais adiante em contexto analítico de alguns de seus poemas, onde evidenciarei mais detalhadamente à qual proposta se liga sua relação entre a(s) tradição(ões) e a contemporaneidade, já havendo alguns direcionamentos neste ponto da pesquisa. Como exemplo de desenvolvimento destes direcionamentos, utilizo Edmund Wilson para compreender o que significaria um construtivismo neossimbolista na poética de Alexei Bueno.

Dentre os críticos citados no primeiro capítulo, creio que a partir do cotejo de três deles, principalmente, podemos estabelecer uma situação mais clara da poesia brasileira contemporânea: Fábio Andrade, Domício Proença Filho e Italo Moriconi.

Partindo destes críticos, infiro então, por minha vez, que a poesia brasileira contemporânea convive entre tendência de revitalização modernista (com acento do paradigma cabralino), concreta e visual, além da herança da poesia marginal. Soma-se a isto a preocupação da afirmação de identidade cultural, sendo esta preocupação às vezes em sentido mais temático que formal. Mas ainda há uma tendência neobarroca e uma minimalista. A tendência neobarroca se aproxima muito da exploração surreal da metáfora e também se aproxima do Simbolismo em alguns

poetas. A tendência minimalista pode compreender diversos procedimentos, como concisão, fragmentação e elipses.

Finalmente, há a tendência de revitalização da tradição, mas compreendida de modo mais abrangente, abordando um diálogo que se inicia na Antiguidade clássica e atinge a atualidade. É a tendência em que admito Alexei Bueno, Ivan Junqueira e Bruno Tolentino, por exemplo.

No segundo capítulo, no âmbito da questão da tradição na poesia, Ida Maria Santos Ferreira Alves em seu texto “Encontros e Desencontros Críticos com a Modernidade na Poesia Portuguesa Contemporânea”, estabelece três modos de destinação do passado no presente que será importante para pensar o prosseguimento de minha pesquisa:

a) o discurso do presente pode confirmar o do passado e tomá-lo como paradigma, impondo a continuidade passiva, a inércia, numa relação parafrástica; b) o discurso do presente pode rejeitar o do passado e buscar construções originais, numa prática vanguardista; c) o discurso do presente pode retomar o do passado e exercer sobre ele uma ação interrogativa, cruzando perspectivas, estabelecendo novas conexões, demonstrando diferenças, chegando ao novo a partir da transformação do “adquirido”, numa ação dialógica. (SANTOS FERREIRA ALVES, 2007, s.p.)

O modo a) se refere a uma visão mais próxima da crítica Iumna Maria Simon, o b) à concepção vanguardista e o c), que representa uma faceta eufórica da hipótese da diversidade, é o modo que mais se aproxima de Alexei Bueno, pensando o “novo” não mais inserido na tradição da ruptura, ou na concepção vanguardista. Para a autora, o modo c) é o que melhor evidencia a problemática da destinação do passado no presente, onde as construções de sentido e os procedimentos da linguagem poética são realocados e remanejados. Essa intertextualidade crítica configura uma comunidade estética que revela ao poeta (e ao leitor) a melhor compreensão da própria cultura e de sua escritura.

Meu objetivo é, ao final da pesquisa (que provavelmente será constituída de quatro capítulos), demonstrar, através de análises de textos literários e críticos do autor, que o eu poético de Alexei Bueno busca uma experiência expandida, totalizante (subjativa e simultaneamente objetivada na História) do humano. Para isto, utilizarei criticamente autores referenciais sobre os conceitos de modernidade, de contemporaneidade e de anacronismo, como Baudelaire, João Alexandre Barbosa e Agamben.

Referências bibliográficas

SANTOS FERREIRA ALVES, I. M. Encontros e desencontros críticos com a modernidade na poesia portuguesa contemporânea. Revista **Texto poético**. 2007. Disponível em <http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/170/171>

A RESSIGNIFICAÇÃO DA TRIÁDE TEMPO, MEMÓRIA E IDENTIDADE NA OBRA *OS CUS DE JUDAS*, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES.

Carlos Henrique Fonseca

Mestrando

Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes (Or.)

OBJETIVOS

O presente projeto de pesquisa tem por objetivo analisar a obra do escritor português António Lobo Antunes, *Os cus de Judas* (1979), focalizando como recorte temático a tríade *Tempo*, *Memória* e *Identidade* num exercício de evidenciação de como este autor articula de maneira singular estes conceitos, tidos como centrais para a análise da produção romanesca, e em especial como se configuram na contemporaneidade sob a perspectiva dos estudos sobre pós-modernismo e pós-modernidade.

JUSTIFICATIVA

Na obra *Os cus de Judas* estão postos elementos formais e características estruturais e de estilo que vão marcar toda a sua produção posterior e que nos autorizam a situá-la no difuso campo da pós-modernidade. O estudo dos parâmetros de tempo e espaço na obra de Lobo Antunes está longe de ser esgotado, a despeito dos inúmeros trabalhos que têm surgido nos últimos anos sobre seus romances.

Por se tratar de um conceito fundamental para se pensar tanto os gêneros narrativos como a própria condição humana na contemporaneidade, num exercício de “fazer coincidir a procura de sentido humano com a do sentido do texto” (CORDEIRO, 1997, p.132), ocupará posição central em nosso estudo o conceito de *tempo*. Se pensarmos que, conforme nos diz Jorge Fernandes da Silveira “a literatura, ao invés de ser um documento social, é uma forma de representação textual da sociedade” (SILVEIRA apud COSTA, 2009, p.2), o processo evolutivo que se verifica no uso do *tempo* no gênero romanesco relaciona-se diretamente com a “expressão do mundo e da vida”, ou seja, “o tempo aparece [...] como uma coordenada tanto existencial como literária” (SEIXO, 1987, p.51).

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA INICIAL

No romance contemporâneo os vários aspectos da modalidade *tempo* têm apresentado novas significações. A partir desta perspectiva, vislumbramos outro aspecto que se faz presente de maneira vigorosa nos estudos literários: a relação entre *história* e *ficção*. A contribuição de Jacques Le Goff em *História e Memória* (1996) sobre esta discussão configura um dado imprescindível para

análise ao propor a mudança do *status* da produção ficcional enquanto registro válido para a história. Consideramos a obra de Lobo Antunes sobre a guerra colonial na África um registro histórico que transcende os limites da produção historiográfica nos moldes da ciência da história, ao transitar de maneira singular pelas fronteiras da produção ficcional, do relato histórico, autobiográfico, do documento sociológico e da memória.

Um dos dados mais recorrentes na obra de Lobo Antunes é o mal estar gerado pela conturbada presença de um passado que, mesmo desencantado, configurava um sensação de pertencimento e a impossibilidade de um novo reencontrar-se com sua própria terra, vista agora com absoluta decepção pelo caráter inglório de seus últimos acontecimentos históricos. Herdeiro de uma transformação que se inicia nos anos 1960, Lobo Antunes se alinha com autores que se colocam à espreita das *narrativas mestras*, dos grandes relatos, conforme conceituação de Jean François Lyotard (1979).

No caso de Portugal, temos uma especial transformação no que se refere à identidade nacional. Elisabete Peiruque serve-se das palavras de José Mattoso para falar de “uma nova história portuguesa que se iniciou a três décadas e que coincide, em parte, com a realidade vivida em outros países e, no todo, com uma realidade planetária, já que há aí uma situação vivida como crise de identidade” (PEIRUQUE, 2011, p. 111).

Na sociedade contemporânea, como dizemos anteriormente, temos uma reconfiguração do conceito de identidade que se transfigura de algo marcado pela noção de pertencimento e segurança para algo que se caracteriza pelas noções de impermanência, instabilidade e incerteza.

Metodologicamente, portanto, iniciamos nosso estudo no campo da relação entre história e ficção e, num procedimento interdisciplinar, apoiamo-nos também nas reflexões do sociólogo polonês Zygmunt Bauman em seu livro *O mal-estar na pós-modernidade* (1998). No que toca ao tema identidade, o texto *Turistas e vagabundos: as vítimas da pós-modernidade*, apresenta nestes dois *tipos ideais* um excelente ponto de partida para refletirmos a condição do narrador-personagem de *Os cus de Judas*. O diálogo com este autor visa à elucidação de como a condição de combatente na guerra colonial africana impôs a seus agentes: uma condição de “não-lugar”, de vida no “entre-dois”, tão própria da pós-modernidade e que a escrita loboantuniana, “de uma racionalidade truncada” apresenta de maneira primorosa e original. Estas são as ideias que fundam a nossa proposta de pesquisa e que vão receber significativas contribuições com as disciplinas cursadas, conforme demonstramos a seguir.

NOVAS PERSPECTIVAS TEÓRICAS

Com a disciplina *História e Ficção*, ministrada pela professora Márcia Valéria Zamboni Gobbi, no primeiro semestre 2013, foram delineadas novas perspectivas de abordagem da obra e de

aprofundamento dos temas acima mencionados. O estudo das origens e do desenvolvimento do chamado romance histórico, foi muito esclarecedor no sentido de conhecer conceitos como *romance meta-histórico*, ou *metaficção historiográfica*. Os clássicos textos teóricos de George Lukács, os estudos do pós-modernismo de Linda Hutcheon e Frederic Jameson bem como o estudo das autoras contemporâneas Elizabeth Wesseling e Amy Elias, foram essenciais no sentido de se pensar mais detidamente a tríade aqui escolhida como tema de pesquisa: *Tempo, Memória e Identidade*.

As noções de “historical trauma” e de “historical sublime”, presentes no livro *Sublime Desire*, de Amy Elias (2001), são perspectivas que passaram a ampliar o nosso horizonte, especialmente no que se refere à memória. Entendemos que há, na obra *Os cus de Judas*, uma “consciência histórica pós-traumática”, que Amy Elias refere às narrativas oriundas das experiências de guerra vividas pelos romancistas que escrevem sobre este tema. Neste sentido, o trauma pode ser visto como um tipo específico ou até mesmo o avesso da memória.

A disciplina *Mito e Poesia*, ministrada pelo professor João Batista, também no primeiro semestre de 2013, abriu novo horizonte reflexivo sobre a questão do *tempo*. Nas suas aulas, procurávamos encontrar elementos de ordem mítica e sua relação com a dimensão estética de diversas obras. Com o estudo específico da obra do filólogo e filósofo Eudoro de Souza intitulada *História e Mito*, vislumbrou-se a possibilidade de uma reflexão sobre o tempo mítico e o tempo na narrativa contemporânea. Pretende-se então enriquecer a presente reflexão buscando as reconfigurações do mito, mesmo que por meio de sua negação. Assim, confrontar o romance contemporâneo com a epopeia, buscado entender a conceituação de *epopeia negativa*, segundo Theodor Adorno parece-nos pertinente, especialmente se pensarmos a périplo do narrador de *Os cus de Judas* em relação à narrativa máxima de Odisseu, no seu regresso à Ítaca. Nosso combatente português, ao contrário daquele, não teria, neste sentido, uma Ítaca para regressar, condição intrínseca da contemporaneidade a de um “não-lugar”, da diluição de uma realidade líquida, para nos referir a Zygmunt Bauman.

Muito dos estudos sobre a relação entre memória, história e ficção, já foi realizado. A leitura de outras obras contemporâneas do romance português já foi realizada. Entre elas, *Bolor* (1968), de Augusto Abelaira, *O Delfin* (1968), de José Cardoso Pires, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* (1995), de Mário de Carvalho e outros romances de Lobo Antunes, *Memória de Elefante* (1979), *Explicação dos Pássaros* (1981) e *Fado Alexandrino* (1983). Sobre o tempo enquanto categoria literária, lemos *Tempo e Narrativa* (1994), *A história, a memória, o esquecimento* (2007), de Paul Ricoeur, e *Para um estudo da expressão do tempo no Romance Português Contemporâneo* (1987), de Maria Alzira Seixo.

No segundo semestre de 2013 foram cursadas mais duas disciplinas. A primeira delas intitulada *Literatura, história e memória: do testemunho à ficção*, ministrada pela professora Dra. Cláudia Mauro. Esta disciplina significou um grande salto teórico-metodológico para a pesquisa a que nos propusemos. Foi possível, com os estudos nela realizados, uma melhor compreensão do que de fato se trata a chamada *literatura de testemunho* através dos textos de Márcio Seligmann-Silva e Jaime Guinsburg. Bem como a noção de “memória coletiva”, de Maurice Halbwachs (2004) e de *lugares de memória*, de Pierre Nora (1993), o que nos forneceu melhores instrumentos de análise da complexa relação entre testemunho à ficção na obra de Lobo Antunes.

Como um dos pontos fulcrais desta disciplina era a literatura de testemunho da *Shoah*, o holocausto nazista, realizamos a leitura do romance *É isto um homem?* (1988) do italiano Primo Levi, que constitui exemplo máximo da literatura de testemunho. Encontramos nela um parâmetro para análise da dimensão testemunhal do romance obra de Lobo Antunes já que sua obra também tem como pano de fundo o cenário traumático da guerra e da morte. Entendemos, portanto, que o romance *Os cus de Judas* participa de um verdadeiro universo das narrativas de guerra e do pós-guerra, diretamente relacionadas a processos de desterritorialização colonial que atravessaram o século XX.

Foi nesta disciplina que a obra de Paul Ricoeur *A história, a memória, o esquecimento* (2007) foi estudada de maneira mais detalhada, focalizando-se a relação entre memória e imaginação. O estudo desta obra e sua aplicação na pesquisa teve por fruto o artigo “*Vinte e sete meses de angústia e morte*”: *memória e imaginação nos (des)limites do testemunho em Os cus de Judas, de António Lobo Antunes*. Neste artigo, o sentido da memória é discutido a partir da distinção entre “busca” (recordação) e “evocação” (lembrança), com foco nas chamadas “linhas de transferência” (RICOEUR, 2007: p. 56), entre memória e imaginação, que entendemos ser uma das questões fundamentais do nosso trabalho.

Ainda no segundo semestre de 2013, o professor Dr. Luiz Gonzaga Marchezam disponibilizou como disciplina o *Seminário de Orientação: A composição do Texto Literário*. Nesta disciplina, tomando por base os textos: *A Ficção* (2006), de Karlheinz Stierle, *Discurso na Vida e Discurso na Arte* (1976), de Voloshinov e Bakhtin e *Estilo* (2005), de Beth Brait, estabelecemos como objetivo uma reflexão sobre questões estilísticas e discursivas no romance de António Lobo Antunes. Neste ponto de nossa pesquisa a discussão focaliza as relações existentes entre o linguístico e o discursivo, entre o social e o estético enfim, entre literatura e mundo. Uma premissa metodológica aqui adotada é a interação inexorável entre o meio social, que Bakhtin chama de “extra-artístico” (BAKHTIN, 1976, p. 3) e questões relativas às diferentes *poéticas* manifestas em cada contexto histórico.

Em 2014, cursamos nossa última disciplina do curso de mestrado: *História, Cultura e Identidade nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, ministrada pelo Prof. Dr. Jorge Valentim (UFSCar). A compreensão de Lobo Antunes como um revisionista dos discursos coloniais e do poder de denúncia de seus livros acerca da crueldade e injustiça dos conflitos em África, cujas consequências repercutem até hoje, tanto nos povos colonizados quanto em seus colonizadores, ampliou nossa perspectiva sobre o tema da “identidade” para a noção de “identidades”, intrínseca aos estudos pós-coloniais, destacadamente a obra de Stuart Hall que também discute a pós-modernidade.

Por fim, com o intuito de compreender o que anunciamos no início acerca do entendimento do tempo enquanto coordenada simultaneamente literária e existencial, pensando-se tal categoria sob as controversas luzes da pós-modernidade, nossas últimas leituras têm nos levado à obra de Gianni Vattimo e do pós-estruturalista Maurice Blanchot que tratam dos paradigmas da impossibilidade e do niilismo como alternativa, cuja convergência com a literatura de António Lobo Antunes nos parece evidente e promissora.

BIBLIOGRAFIA CITADA E LEVANTADA

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANTUNES, Antonio Lobo. **Receita para me lerem** IN: Segundo Livro de Crônicas, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002.
- _____. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- _____. **Fado alexandrino**. 8ª ed. RJ: Rocco, 2002.
- ANTUNES, Jose Freire. **A guerra de Africa**: 1961-1974. Lisboa: Publico, 1995.
- ARNAUT, Ana Paula. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**: fios de Ariadne-máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2003.
- _____. (org.). **Entrevistas com António Lobo Antunes**. Confissões do Trapeiro. 1979-2007. Coimbra: Almedina, 2008.
- _____. **O Arquipélago da Insónia**: litanias do silêncio. In *Plural Pluriel, Revue des cultures de langue portugaise*, nº 2 automne-hiver, 2008 (<http://www.pluralpluriel.org>).
- _____. **António Lobo Antunes**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail e V. N. Voloshinov **Discurso na vida e discurso na arte**. (Texto completo com base na tradução inglesa de I.R.Titunik, Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics, publicada em V.N. Voloshinov, Freudism, New York. Academic Press, 1976. Tradução, exclusivamente para uso didático e acadêmico, de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza).
- BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin. Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- BHABHA, H.K. (ed.), **Nation and narration**. London: Routledge, 1990.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCO, Maria Luisa. **Conversas com António Lobo Antunes**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- BONNICI, Thomaz & ZOLIN, Lúcia Osana (Organizadores). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. rev. e ampl. Maringá/PR: Eduem, 2009.

- BOXER, Charles. **O império marítimo português**. 1415 – 1825. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BYLLARDT, Cid Ottoni. **Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade**. Fortaleza: Edições UFC, 2012.
- _____. Autoria e morte em *O manual dos inquisidores*, de António Lobo Antunes. IN: Duarte, Leila Pereira (org.) **As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas**.
- CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (Orgs.). *A escrita e o mundo em Antonio Lobo Antunes*: Actas do Colóquio Internacional Antonio Lobo Antunes da Universidade de Évora. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- CANDIDO, Antonio. **A Educação pela Noite**. 5ª Ed. Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro: 2006.
- CORDEIRO, Cristina Robalo. **Os limites do romanesco**. Colóquio/Letras, Lisboa, n. 143/144, p. 111-133, janeiro/julho 1997.
- COSTA, Verônica Prudente. **A casa da subjetividade e a Casa Portuguesa em Fado Alexandrino de António Lobo Antunes**. In: Anais do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP, 2009.
- _____. **A Perda do Caminho Para Casa em Fado Alexandrino de António Lobo Antunes**: Rio de Janeiro, 2006.
- COUTINHO, Alexandre Manteury Baptista. **Testemunho e ficção: os lugares da fala na obra de António Lobo Antunes**. (tese de doutorado orientada por Izabel Margato). Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Letras, 2004).
- ELIAS, A. J. **Sublime desire**. History and Post-1960s Fiction. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. – São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1997.
- GOBBI, Márcia V. Z. **A ficcionalização da história: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea**. Unesp, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais** / Stuart Hall; Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende ...et. all. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HUTCHEON, L. **Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.
- KANT, I. **Crítica da Razão Pura**. São Paulo: Abril Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores).
- LACEY, H. **A linguagem do tempo e do espaço**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, São Paulo: Ed. UNESP, 1996.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?**/Primo Levi. Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro : Rocco, 1988.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 5. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- NORA, Pierre. [Entre história e memória: a problemática dos lugares](#). **Revista Projeto História**. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.
- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. **Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drumond**. 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- _____. **A Arte da Espreita: a narrativa portuguesa contemporânea**. In: BUENO, Aparecida de Fátima [et all.]. São Paulo: Alameda, 2007.
- PEIRUQUE, Elisabete. **Lembrar é preciso: um diálogo com o esquecimento e a invenção do passado**. In. ROANI, Gerson Luiz (organizador), **O Romance Português Contemporâneo: História, Memória e Identidade**. – Viçosa, MG: Arka Editora: Universidade Federal de Viçosa: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011.
- POUILLON, J. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

REIS, Carlos. **História crítica da literatura portuguesa**. Vol. 9. *Do neo- realismo ao Post-modernismo*. Lisboa. Verbo, 2006.

_____. REIS, Carlos. **António Lobo Antunes: uma casa onde se vê o rio**. In: ROANI, Gerson Luiz. *No limiar do texto: Literatura e História em José Saramago*. São Paulo: Annablume, 2002.

SANTOS, Boaventura. S. **Pela mão de Alice: o social e o político na pósmodernidade**. 7. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

SEIXO, Maria Alzira. **Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo**. Ed. INCM, 1987.

_____. **Os romances de Antonio Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

_____. Escrita do romance e sensibilidade pós-colonial: pontos de reflexão, problemas e linhas de debate, com alguma incidência em António Lobo Antunes e em Luís Cardoso. IN: MACEDO, Ana Gabriela e KEATING, Maria Eduarda (org.). **Colóquio de Outono: Estudos de tradução. Estudos pós-coloniais**.

SELIGMAN-SILVA. Márcio. “Zeugnis e Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. Em **Letras** nº 22. **Literatura e Autoritarismo**. Jan-jun. 2001 pp. 120-31.

SOUSA, Eudoro de. **História e Mito**. Brasília. Universidade de Brasília, 1981.

SOUSA, Sérgio Guimarães de; VIEIRA, Agripina Carriço. **Dicionário da obra de António Lobo Antunes**. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2008.

STIERLE, Karl. **A ficção**. Trad. de Luiz Costa Lima. Org. de Carlinda Fragale Pate Nuñez, Francisco Venceslau dos Santos. Rio de Janeiro: Caetés, 2006. (Novos cadernos de mestrado, 1).

TEIXEIRA, Rui de A. **A guerra colonial e o romance português**. Lisboa: Editorial de Notícias, 1998.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

XAVIER, Lola Geraldés. **O discurso da ironia em literaturas da língua portuguesa**. Viseu: Novo Imbondeiro, 2007.

ZURBACH, Christine. (org). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora**. 1ª ed. Évora. Publicações Dom Quixote: 2002. p.113 – 121.

E OS HERÓIS INCONSTANTES (LEITURA DE TRÊS ROMANCES DE MACHADO DE ASSIS)

Carlos Rocha

Doutorando

Prof. Dr. Wilton José Marques (Or.)

Objetivos

Tendo como pontos-chave desta pesquisa o mapeamento da relação entre o narrador e o protagonista, os elementos constitutivos da narrativa e o contexto histórico-social em que as obras foram produzidas e publicadas, os objetivos da pesquisa são: a) Analisar a relação entre o narrador e a inconstância do protagonista de três romances de Machado de Assis *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*, tentando entender, a partir dessa relação, como o autor desata o nó da problemática representação da realidade confabulada na tradição do romance romântico brasileiro; b) Compreender, ainda, que espécie de diálogo estes romances estabelecem com essa tradição, bem como entender o papel que eles desempenham no projeto romanesco do autor.

Metodologia

O presente estudo terá como metodologia de investigação a análise do texto/contexto, tendo como base as contribuições de Antonio Candido (2006 (a); 2006 (b)) e de Roberto Schwarz (2000 (a); 2000 (b)) sobre o entrelaçamento do dado histórico-social com os elementos narrativos. E ainda consideraremos os textos críticos do próprio Machado de Assis a respeito do romance e da cena literária de sua época (MACHADO DE ASSIS, 2004 (a)); (AZEVEDO, et.al., 2013). Para analisar o narrador, utilizaremos os postulados de Gérard Genette (1995) e outros estudiosos da estrutura narrativa como, por exemplo, Oscar Tacca (1983), Northrop Frye (1973), E. M. Forster (2005). Novas contribuições, no entanto, poderão ser adicionadas à metodologia do trabalho.

O Romance no Brasil

A representação da realidade configurada no romance moderno desenvolvido já no século XVIII na Inglaterra (Watt, 1996), que mais tarde serviria de modelo para o romance brasileiro, considera a noção de tempo (um passado próximo, real e relativo que estabelece relação com o presente) e o mundo (um espaço com um alto grau de referencialidade ao mundo real) como instâncias histórico-filosóficas essenciais para traduzir artisticamente as perenes transformações sociais, dando-lhes novos sentidos e significados (BAKHTIN, 1988). De acordo com essa nova configuração literária, o romance moderno se distingue daqueles romances “incrivelmente longos,

cheios de complicações, com enredos frouxos, e apresentando um mundo aristocrático, artificial e idealizado, onde quase não havia lugar para os comportamentos humanos comuns, já que nele imperavam o amor elegante, o heroísmo, o decoro” (VASCONCELOS, 2002, p. 9). Notadamente, essas características recobrem os romances medievais e o romance francês do século XVII. Além disso, ao interiorizar, em sua estrutura composicional, o estilo, os valores e os costumes do mundo burguês, o romance moderno evidencia as contradições desse mesmo mundo, produzindo uma crítica ácida a partir das próprias bases elementares dessa mesma sociedade.

No Brasil, o romance expressa circunstâncias diversas das do modelo europeu. Na periferia dos acontecimentos, os intelectuais brasileiros lançavam mão de várias teorias filosóficas e literárias europeias para interpretar as complexidades locais, teorias que nem sempre adquiriram um ajuste apropriado¹⁵ em face das nossas contradições organizacionais. Ora o país era visto como um paraíso, ora como inviável de alcançar o progresso ou o caminho civilizatório propagado pelo influxo dos pensamentos europeus. Assim, nossa produção romanesca elaborava artisticamente uma representação da realidade composta pela fusão da expressão da cor local com os modismos europeus do que propriamente uma análise das contradições de nossas instituições. Aliás, constituiu-se em um gênero literário engajado na construção da identidade nacional pós-independência, isto é, uma efabulação romanesca empenhada em criar uma imagem positiva do país, inclusive, ajudando-o a ser conhecido pelos próprios brasileiros. Nesse sentido, desenvolvido atrelado à diretriz do Nacionalismo literário¹⁶, o romance brasileiro se alimentou da descrição, tamanho era o anseio de formar a imagem do país.

Podemos visualizar essa característica no romance *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, em que o narrador heterodiegético esforça-se para consubstanciar os costumes e valores com a fantasiosa história de amor eterno entre Augusto e Carolina – casal protagonista –, desenvolvendo uma representação da realidade ao gosto do público leitor que queria ver efabulado os seus anseios e não “o processo do homem”, como no romance moderno (MARTINS *apud* SERRA, 1994, p. 333). É desse eixo temático que emerge a inconstância do herói, a qual é, precipuamente, escamoteada por um discurso de entendimento sofisticado da beleza feminina, mas que evidencia a insegurança em seus atos. Essa dupla figuração do herói pode explicar, em parte, o descompasso entre a obra e a sociedade que ela tenta recriar. Tal fato volta a se repetir no

¹⁵ De acordo com Antonio Candido, as relações das teorias europeias, tidas como modelo a serem seguidas, com a representação da realidade produzida na literatura local sempre adquiriram “uma espécie de legitimação da influência retardada”; como exemplo, o crítico cita o Naturalismo que na Europa já se tratava de um movimento passadista e que sobrevivia, enquanto que entre os intelectuais e romancistas brasileiros podia ser entendido como ingrediente de fórmulas literárias legítimas (CANDIDO, 2006c, p. 181).

¹⁶ Segundo Antonio Candido, o “eixo do romance oitocentista é [caracterizado pelo] respeito inicial [dado à] realidade, manifesto principalmente na verossimilhança que procura imprimir à narrativa”, contudo, no “Brasil o romance romântico [...] elaborou a realidade graças ao ponto de vista, à posição intelectual e afetiva que norteou todo o nosso Romantismo, a saber, o Nacionalismo literário” (2006a, p. 430 - 431).

protagonista do romance *Lucíola* (1865), de José de Alencar. Paulo é narrador-personagem da história que na tentativa de recriminar os vícios da sociedade, marcadamente na figura da mulher prostituída que se regenera, esboça toda a sua insegurança, a qual tenta dissimular utilizando-se de vários expedientes. Nesse simulacro entre a aparência, que procura manter, e seus sentimentos recônditos, o herói estabelece a figura de um personagem cindido pelos princípios, valores daquela sociedade, e pelo desejo de relacionar-se com Lucíola, seu grande amor. Aqui a dupla figuração do personagem adquire maior aproximação com aquilo que o crítico chama de descompasso entre a sociedade e sua representação, uma vez que na dissimulação de Paulo está plasmado o deslocamento do problema estrutural socioeconômico daquela época para a dignidade da pessoa diante do infortúnio. Em outra chave de leitura da sociedade, mas com o mesmo desdobramento, o herói das *Memórias de um sargento de milícias* (1853-4), de Manuel Antônio de Almeida, também expressa uma inconstância característica dos protagonistas anteriores¹⁷. No caso de Leonardo filho, ser inconstante e fugir das responsabilidades parecem ter-lhe constituído um jeito peculiar de encarar a sua sina e, fundamentalmente, as adversidades de sua classe e de seu nascimento – uma espécie de condição de existência para se sobreviver naquela sociedade. O comportamento de Leonardo ajuda a compreender o possível motivo da inconstância dos outros personagens: enfrentar o perverso jogo de interesses que subjaz a interação social.

Comentamos aqui três romances da vertente urbana do Romantismo brasileiro por compreendermos que, nela, a realidade do universo ficcional é mais representativa na consubstanciação dos modismos europeus e dos costumes da elite brasileira, aspecto, de certa forma, gerador da tradição da prosa romântica no Brasil. Também por entendermos que é a vertente que mais se aproxima do romance europeu no que diz respeito à representação da realidade como da representação elaborada pelos três romances machadianos a serem analisados: *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878).

Os heróis inconstantes nos primeiros romances de Machado de Assis

A relação entre narrador e protagonista nos primeiros romances de Machado de Assis desempenha um papel singular na configuração da representação da realidade. O narrador heterodiegético dissecas as atitudes, os comportamentos, os pensamentos e, sobretudo, as inquietações dos sentimentos dos heróis. Por meio de um processo de construção e desconstrução de imagens, que conta com uma oscilação na focalização dos personagens, o narrador expõe a fragilidade e a insegurança dos protagonistas, os quais, por sua vez, tentam dissimulá-las, querendo

¹⁷ Na minha dissertação de mestrado, trabalho essa relação entre o narrador e o protagonista dos três romances citados, demonstrando a possibilidade de haver de fato uma linhagem de personagens inconstantes. ROCHA, Carlos. *Ressurreição e o romance urbano romântico: aproximações e afastamentos*, 2012.

impor sua visão dos fatos. Tal procedimento é tão significativo que chega, às vezes, a se deslocar para a própria estrutura da narrativa, provocando a suspensão da realidade como acontece com o primeiro romance do escritor – *Ressurreição*¹⁸. Se por um lado, esse tipo de narrador expõe a incerteza do protagonista, de outro lado, ele explica não só a situação conflitante da personagem feminina (geralmente) bonita e pobre nessa representação, como também a elabora, na sua maioria, como personagem decidida, disposta a enfrentar as suas adversidades. Em *A mão e a luva* (1874), o narrador centraliza o enredo no confronto das concepções de amor: romântico convencional, amor preestabelecido pelas relações de favor, e a escolha racional do amor. Por esse prisma, podemos notar uma mudança de estratégia do narrador, uma vez que a heroína Guiomar escolhe entre Estêvão, romântico, pobre e sentimental, Jorge, o herdeiro insosso, e Luís Alves, rico e ambicioso, quem vai ser o seu herói. Ela acaba se decidindo pelo ambicioso Luís Alves, o que de alguma maneira explica o título do romance. Permeando essa escolha, o narrador enfatiza, nas figuras de Guiomar e Luís Alves, casal protagonista, que certos procedimentos de incerteza, de insegurança dão lugar para ambição e ascensão social. O narrador parece plasmar, na construção desses personagens, qual deva ser o comportamento ideal para se sobreviver naquela sociedade. E nesse caso, há uma desconsideração sumária tanto do sentimentalismo representado na figura do Estêvão quanto da inoperância do herdeiro que não luta pelos seus interesses, e o qual fica à espera das benesses da estrutura do favor confabulado no personagem Jorge. Este e aquele são rechaçados pela concepção de relação amorosa pretendida por Guiomar. É dessa escolha, aparentemente fortuita e efetuada pela heroína, que se constrói a representação da realidade nesse romance. Em *Helena*, retornamos ao protagonista que não esboça firmeza para tomar as decisões necessárias para encaminhar a sua felicidade. Ao estilo de Jorge, personagem do romance anterior, Estácio é o herdeiro que não luta, não tem convicções de seus atos e atitudes, principalmente, aqueles que dizem respeito a consolidar a sua figura de homem da casa, já que ele deveria assumir esse posto com a morte do pai. O enredo centraliza-se na não realização do amor, em virtude da barreira impeditiva familiar e social. Helena é a personagem feminina que em nada se parece com as anteriores heroínas machadianas (Lívia e Guiomar). Ela sucumbe às exigências sociais, preferindo a morte à difamação. Nessa obra, a representação da realidade fica por conta da força de uma ordem do pai de Estácio, o Conselheiro Vale, mesmo estando morto, e pela inoperância de Estácio.

A fragilidade de Helena é prontamente substituída pela convicção de Estela, a heroína de *Iaiá Garcia*. Nesse romance, a representação da realidade, centralizada na não realização do amor entre Jorge e Estela, em virtude da desigualdade social que separa os dois personagens, evidencia a inoperância de Jorge em face das ordens expressas por sua mãe, que é contra a sua

¹⁸ Na minha dissertação de mestrado intitulada *Ressurreição e a tradição do romance romântico: aproximações e afastamentos* (2012), demonstro, textualmente, como ocorre esse processo.

união com a afilhada pobre. Certo de que a sua posição social lhe daria com facilidades o amor de Estela, Jorge não investe contra as resoluções de sua mãe. Isso, de alguma forma, alimenta as convicções da moça de que a sua relação amorosa com o herói seria demarcada pela hierarquia social. No desenrolar desse enredo, retornamos a construção e desconstrução de imagem: o herói vacilante e a heroína que luta para salvar a sua dignidade. Desse modo, o que vemos nesse e nos outros dois romances são personagens em que suas atitudes configuram essa duplicidade de caráter, o qual é devidamente atrelado à sua condição social: o inseguro, na sua maioria, espera pelas benesses de sua posição de membro da classe dominante, mergulhando em uma inoperância sem tamanho; a personagem feminina, do lado oposto da escala social, precisa ser segura e ambiciosa para obter êxito – Guiomar –, pois se demonstrar qualquer tipo de constrangimento e fragilidade diante dessa relação hierarquizada, ela tende a sucumbir, como é o caso de Helena; ou ainda, há a possibilidade de renegar um amor marcado por esse signo da submissão, como é o caso de Estela. Como vemos, as atitudes dos personagens estão estritamente ligados à força motriz de uma estrutura social enraizada pelo conluio do favor com as formas cooptadas das ideias liberais (SCHWARZ, 2000). Na efabulação da narrativa desses romances, o narrador é elemento essencial, já que é ele quem evidencia as contradições desse meio social e, sobretudo, enceta um diálogo com o leitor para que este entenda o que se está narrando, tal é o seu objetivo de construir uma representação da realidade. Desse modo, o romancista, por meio do narrador, procura estabelecer uma interação entre obra e público e, por conseguinte, entre público e as contradições de seu país. Assim, reafirmamos o foco de nossa pesquisa que propõe analisar, textualmente, a construção do narrador e a inconstância do protagonista dos três romances – *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878) – para compreender, a partir da relação entre esses entes ficcionais, como o autor desata o nó dessa contradição confabulada na tradição do romance romântico brasileiro, pretendendo estabelecer, por meio do estudo dos elementos constitutivos da narrativa, como Machado de Assis articula um arranjo junto ao romance moderno para efetuar uma leitura crítica da sociedade brasileira daquela época.

Estágio atual da Pesquisa

No momento, estamos concluindo os créditos em disciplinas, exigidos pelo programa, e realizando leituras teóricas sobre a estrutura da narrativa, o contexto histórico da época, os textos críticos de Machado de Assis, relacionados à prosa, leituras dos referidos romances e de sua fortuna crítica.

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- ABREU, Márcia **et al** (2005). **Caminhos do Romance no Brasil: séculos XVIII e XIX**. Disponível em: <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/caminhos.pdf>>. Acesso: 22 jan. 2011.
- ALENCAR, José de. **Senhora**. 9ª ed. São Paulo: Ática, 1980.
- _____. **Lucíola**. 16. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- ALENCAR, Mario de. O Teatrólogo. In: MACHADO DE ASSIS. **Obra Completa**. 10. reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. v. 2.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. 13. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. e comentários de Fernando Maciel Gazoni. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. **Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance**. São Paulo: Editora da Unesp; Hucitec, 1988.
- BARRETO FILHO, José. O Romancista. In: MACHADO DE ASSIS. **Obra Completa**. 10. reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. V. 1.
- BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: _____ **et al. Análise Estrutural da Narrativa**. Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada, 1972.
- BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. **Teresa: revista de literatura brasileira**, São Paulo, n. 6-7, EdUSP; Imprensa Oficial do Estado, 2006.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.
- _____. Brás Cubas em três versões. **Teresa: revista de literatura brasileira**, São Paulo, n. 6-7, EdUSP; Imprensa Oficial do Estado, 2006.
- _____. **O Ser e o Tempo da Poesia**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRAIT, Beth; MELO, Rosineide. Enunciado/enunciado concreto/ enunciação. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRAYNER, Sonia. Metamorfoses Machadianas. In: BOSI, Alfredo **et al. Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982.
- CACCESE, Neusa Pinsard. A Purificação Através do Amor. In: ALENCAR, José. **Lucíola**. 16. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- CALDWELL, Helen. **O Otelô Brasileiro de Machado de Assis. Um Estudo de Dom Casmurro**. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio **et al. A Personagem de Ficção**. 9. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- _____. **Discurso e a Cidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a.
- _____. Esquema de Machado de Assis. In: _____. **Vários Escritos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b.
- _____. Crítica e Sociologia. In: _____. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.
- _____. Timidez do Romance. In: _____. **A Educação Pela Noite**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.
- _____. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006c.
- CHIAPPINI, Ligia. **O Foco Narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- _____. **Os Cinco Paradoxos da Modernidade**. Trad. Cleonice P. B. Mourão et. al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. **O Narrador Ensimesmado**. São Paulo: Editora Ática, 1978.

- DE MARCO, Valéria. **O Império da Cortesã**: Lucíola, um Perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FACIOLI, Valentim. **Um Defunto Estrambótico**: Análise e Interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas. 2ª ed. São Paulo: Nankin Editorial; Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- FARIA, João Roberto. A Dramaturgia do Classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.) **O Classicismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- _____. **Ideias Teatrais: O Século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001.
- FAUSTO, Boris **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2002.
- FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do Romance**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.
- FUBINI, Enrico. **Estética da Música**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. 3. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editora Vega, 1995.
- GIVONE, Sergio. Dizer as emoções: A construção da interioridade no romance moderno. In: MORETTI, Franco (Org.). **O Romance, 1: A Cultura do Romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GLEDSON, John. Nota Introdutória. In: SANTIAGO, Silviano. Jano, Janeiro. **Teresa**: revista de literatura brasileira, São Paulo, n. 6-7, EdUSP; Imprensa Oficial do Estado, 2006.
- GRANJA, Lúcia. **À roda dos jornais (e teatros)**: Machado de Assis, escritor em formação, 1997. 326 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 1997. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000120837>>. Acesso em: 22 nov. 2011.
- _____. **Machado de Assis, Escritor em Formação (à roda dos jornais)**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance e o público de literatura no século 19**. São Paulo: Nankin Editorial; Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- HAUSER, Arnold. **História social da Literatura e da Arte**. 2. ed. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972. v. 1.
- HEGEL, G. W. F. **Estética**. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1964. v. 7.
- JAROUCHE, Mamede Mustafa. Galhofa sem Melancolia: as Memórias num Mundo de Luzias e Saquaremas. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- _____. **Sob o Império da Letra**: Imprensa e Política no Tempo das Memórias de Um Sargento de Milícias. 1997. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- KIEFER, Bruno. O Romantismo na Música. In: GINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. **A Moreninha**. 7. ed. São Paulo: FTD, 1998.
- MACHADO DE ASSIS. Instinto de Nacionalidade. In: _____. **Obra Completa**. 10. reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. v. 3.
- _____. O passado, o presente e o futuro da literatura. In: _____. **Obra Completa**. 10. reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. v. 3.
- _____. Ressurreição. In: _____. **Obra Completa**. 10. reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. v. 1.
- _____. A mão e a luva. In: _____. **Obra Completa**. 10. reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. v. 1.

- _____. Helena. In: _____. **Obra Completa**. 10. reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. v. 1.
- _____. Iaiá Garcia. In: _____. **Obra Completa**. 10. reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. v. 1.
- _____. Queda que as mulheres têm pelos tolos. In: _____. **Obra Completa**. 10. reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. v. 3.
- _____. Desencantos: Fantasias Dramáticas. In: _____. **Teatro de Machado de Assis**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000084pdf. Acesso em 03 nov. de 2011.
- _____. O Caminho da Porta. In: _____. **Teatro de Machado de Assis**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000108pdf. Acesso em 02 nov. de 2011.
- _____. O Protocolo. In: _____. **Teatro de Machado de Assis**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000119pdf. Acesso em 02 nov. de 2011.
- _____. Hoje Avental. In: _____. **Teatro de Machado de Assis**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000094pdf. Acesso em 03 nov. de 2011.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MUECKE, D. C. **Ironia e o Irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PASSOS, José Luiz. **Machado de Assis: o romance com pessoas**. São Paulo: Nankin Editorial; Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- PIETRANI, Anélia Montechiari. **O enigma mulher no universo masculino machadiano**. Niterói: EdUFF, 2000.
- PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no Teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ROCHA, Carlos. **Ressurreição e o romance urbano romântico: aproximações e afastamentos**, 2012. 115 f. Dissertação de mestrado - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP (Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras, campus Araraquara-FCLAr), 2012.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: _____. **Uma Literatura nos Trópicos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. Jano, Janeiro. In: Jano, Janeiro. **Teresa: revista de literatura brasileira**, São Paulo, n. 6-7, EdUSP; Imprensa Oficial do Estado, 2006.
- SENNA, Marta de. **Alusão e Zombaria: considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000. (a)
- _____. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000. (b)
- _____. **Cultura e política**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.
- SEINCMAN, Eduardo. O Classicismo na Música. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SERRA, Tania Rabelo Costa. **Joaquim de Macedo, ou, Os Dois Macedos: A Luneta Mágica do II Reinado**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Dep. Nacional do Livro, 1994.
- SHAKESPEARE, William. **Medida por Medida**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

- _____. **Otelo, o mouro de Veneza**. Trad. F. C. de A. Cunha Medeiros e O. Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- SPINA, Segismundo. **Introdução à Poética Clássica**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- TACCA, Oscar. **As Vozes do Romance**. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almeida, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez Lições Sobre o Romance Inglês do Século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ZAGURY, Eliane. Apresentação. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. 13. ed. São Paulo: Ática, 1985.

A PERSONAGEM E O ESPAÇO NA OBRA *ANA-NÃO*, DE AGUSTÍN GÓMEZ-ARCOS

Carolina Piovan

Mestranda

Profa. Dra. Maria Dolores Aybar-Ramírez (Or.)

1 OBJETIVOS

1.1 Geral

Analisar a personagem principal do romance *Ana-Não*, do escritor espanhol Agustín Gómez Arcos, considerando o espaço da obra e o percurso de viagem vivenciado pela personagem. A análise se pautará na transformação desta enquanto mulher, esposa e mãe, inserida no contexto histórico-político de uma Espanha que passou por uma guerra civil e um governo ditatorial.

1.2 Específicos

- Trabalhar e analisar o contexto histórico-político da Espanha, especificamente o período de guerra e pós-guerra civil, a fim de compreender a história de vida da personagem estudada;
- Estudar a categoria da personagem feminina, como mulher “vencida”, esposa e mãe por meio dos valores de uma Espanha em ditadura;
- Analisar o espaço percorrido pela personagem, visto que a questão espacial influenciará nas transformações sofridas de Ana Paucha;
- Refletir sobre a transformação da protagonista no contexto de guerra desde o seu autoexílio até o dia em que o supera.

2 METODOLOGIA

2.1 Refletir sobre o contexto histórico-político;

Trataremos de forma reflexiva o contexto da Guerra Civil Espanhola e os valores ditatoriais do período franquista, a fim de entendermos a história de vida da protagonista do romance.

2.2 Trabalhar com a análise da personagem feminina;

Após a contextualização histórica-política, estudaremos com mais profundidade a personagem central como esposa e mãe, de um marido e filhos republicanos, os quais lutaram contra os ideais franquistas, por isso, os chamados “vencidos”. Assim, analisaremos a totalidade destes quesitos na história de Ana Paucha, tida também como mulher “vencida” e, trabalharemos, todos esses valores através do estudo da formação da protagonista, por meio do *Bildungsroman* feminino.

2.3 Problematicar o espaço percorrido pela personagem;

A questão espacial é de fundamental importância para a análise da personagem. Dessa forma, problematizaremos o espaço como sendo o catalizador das transformações na vida desta.

2.4 Analisar personagem e espaço;

Analisaremos a personagem juntamente com as relações espaciais mostrando as transformações de *Ana-Não* como um todo.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Esta pesquisa tem por objetivo analisar a personagem do livro *Ana-Não*, de Agustín Gómez-Arcos, focalizando o percurso de viagem da personagem central Ana Paucha. O espaço que a protagonista percorre está inserido no tempo do pós-guerra civil espanhola, contexto que possui grande importância para o entendimento da própria diegese desta personagem 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. Em síntese, *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 Pauchas”, mulheres, esposas e mães “vencidas”, na Espanha. Vale esclarecer que esta nomeação de “vencida” relaciona-se àqueles e àquelas que sofreram com a derrota dos que lutaram pelo Frente Popular, movimento esquerdista, contra o franquismo, e foram vencidos por este governo opressor, o qual imperou por quase quarenta anos na Espanha.

Para a composição do *corpus* desta pesquisa utilizamos a obra *Ana-Não*, de Agustín Gómez-Arcos, uma edição de 2006, traduzida por Octávio Mendes Cajado. O projeto de pesquisa sustenta-se sobre dois embasamentos teóricos: a questão da personagem feminina e o espaço do percurso de viagem da protagonista no contexto da Guerra Civil Espanhola.

Com a finalidade de analisar de forma mais particular a protagonista, personagem feminina, 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.

Nesta pesquisa, focalizamos a questão do feminino e da construção da “identidade” de Ana Paucha. Para tanto, é válido destacar que 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.

De forma a alicerçar teoricamente as análises acerca do espaço do livro, elemento de grande importância neste romance, conta-se com a teoria de Iuri Lotman (1978), a qual contribuirá com a construção da análise do espaço físico e artístico, e expressará também os valores do espaço de uma Espanha do pós-Guerra Civil. Além disso, a análise da personagem que percorrerá este espaço será feita tendo por base as definições do conceito de narrador, de Gérard Genette (1988).

Outros embasamentos teóricos que também sustentam esta pesquisa em relação à questão do exílio, da literatura exilada de Arcos e suas características se dão por meio das teses de doutorado de María Dolores Aybar Ramírez (2003) e Manuel Jesús Alacid García (2012), os quais contribuirão com aspectos da contextualização histórico-política, bem como fundamentarão os dados sobre o autor da obra.

Em virtude disso, destacamos que esta pesquisa centraliza-se na análise da protagonista do romance, levando em conta a importante categoria do espaço, e com ela serão tratadas concomitantemente as questões da literatura exilada, do autoexílio, bem como das transformações da personagem por meio de seu trajeto de viagem em um tempo e em um espaço do pós-guerra civil espanhol.

O projeto de pesquisa hoje está no processo de leitura dos textos para reflexão sobre a personagem, espaço e exílio, ademais das leituras promovidas pelas disciplinas deste primeiro semestre de 2014, cursadas no Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, quais sejam “Semiótica e Literatura” e “Palavra e imagem: relações entre poesia, pintura e cinema”.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GÓMEZ-ARCOS. **Ana-Não**. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Mundo, 2006.
- MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- LOTMAN, Iuri. A estrutura do texto artístico. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- AYBAR RAMÍREZ, María Dolores; Literatura exilada: o espaço em **L'agneau carnivore de Agustín Gómez-Arcos**, Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de Araraquara, 2003, Araraquara.
- 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**, Tese de doutorado, Universidad Autonoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 2012.
- ALVAREZ, Fe Bajo.; PECHARROMÁN, Júlio Gil. **Historia de España**. 4. ed. Madrid: Sgel, 2005.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- SANCHES, José Heras. **Agustín Gomez-Arcos: Estudio Narratológico de La Enmilagrada**. España: Instituto de Estudios Almerienses, 1995. (Literatura, 22).
- NÚÑEZ, Gabriel. (Ed.). **Agustín Gómez-Arcos: um hombre libre**. España: Instituto de Estudios Almerienses, 1999.
- CALATRAVA, J. R. V. (Ed.). **Escritores españoles exilados em Francia: Agustín Gómez-Arcos**. España: Instituto de Estudios Almerienses, 1992. (Colección Actas, 12)

O DUELO DOS PASTORES: UM ESTUDO SOBRE A FIGURATIVIDADE NAS BUCÓLICAS DE VIRGÍLIO

Caroline Talge Arantes
Mestranda – Bolsista Capes
Prof. Dr. Márcio Thamos (Or.)

A pesquisa de mestrado, surgida a partir de ideias que se desenvolveram durante os anos de Iniciação Científica sob orientação do Prof. Márcio Thamos, encontra-se em fase de redação do relatório de qualificação da pesquisa, cujo exame está previsto para 04 de novembro de 2014. Tendo como proposta investigar alguns dos recursos responsáveis pela formação do sentido estético e poético de cinco poemas bucólicos de Virgílio, o trabalho toma como base conceitos-chave provenientes da teoria Semiótica de linha francesa e, mais especificamente, os que estão relacionados à forma da expressão, já que o sentido aparece engendrado por uma forma, ou seja, por uma estrutura que o particulariza. A partir de leituras reflexivas acerca das noções de poeticidade e figuratividade indicadas na bibliografia do projeto apresentado ao Programa de Pós-Graduação foi elaborada uma introdução aos conceitos fundamentais da Semiótica, destacando aqueles que têm relevância para o andamento da pesquisa, ou seja, os aparatos teóricos necessários para a fundamentação da análise dos poemas pastoris de Virgílio.

Fazendo uma releitura das principais vertentes críticas, a fim de buscar uma compreensão a respeito do conceito semiótico **figuratividade**, produziu-se um discurso metalinguístico capaz de lançar luz sobre seus recursos poéticos determinantes da expressão, abordando contribuições à teoria advindas de importantes linguistas como F. de Saussure, L. Hjelmslev e R. Jakobson, o caráter imagético e a concretude expressa nos percursos figurativos, as isotopias, a iconicidade enquanto etapa da figurativização em que planos de expressão e conteúdo se homologam, e reflexões acerca do semissimbolismo.

Por meio desse viés teórico, o texto é tido como uma unidade de sentido constituída por meio da articulação entre planos de expressão e conteúdo. Tomando o texto enquanto objeto de significação, justifica-se a escolha do aparato teórico, pois na *semiótica discursiva* encontra-se a fundamentação teórica necessária para se pensar o texto enquanto um todo significativo.

Considerando, assim, o papel da figuratividade no edificar do parecer, pretende-se com a pesquisa realizar uma investigação da estrutura semiótica do texto de Virgílio, a fim de descrever-lhe como sistema de significação, pondo em destaque os recursos da figuratividade poética então reconhecíveis.

Para tanto, também já se encontra realizada a “tradução de estudo” de todo o *cópus*, acompanhada das necessárias notas de referência que normalmente reclama um texto antigo, com comentários concernentes a dados gerais de cultura (mitologia, história, geografia, filosofia, etc.). As explicações e breves comentários acerca de dados de uma cultura tão distante temporalmente da nossa (séc. I a.C.) são necessárias a uma compreensão mais integral da obra e têm por base obras de referência indicadas na bibliografia que consta no projeto apresentado ao Programa de Pós-Graduação, tais como dicionários de língua, literatura e mitologia clássicas.

Acerca da referida distância que nos separa da obra de Virgílio (é importante lembrar que não há um consenso sobre a data exata em que o autor escreve as *Bucólicas*, mas os indícios remetem, de maneira aproximada, ao intervalo de 42 a 37 a.C.), temos ainda o fator de ser escrita no idioma materno dos antigos romanos: o latim. Sendo assim, o exercício de tradução para o português, que constitui chave para o entendimento sistemático do texto latino, funciona como referência para a leitura do texto original e, caracterizada enquanto “tradução de estudo” ou então como costuma ser chamada “tradução literal”, ou ainda “tradução de serviço”, funciona para o devido fim sem que haja pretensão de expressar em português o equivalente à poeticidade percebida em latim.

Ademais, quanto ao *cópus* da pesquisa, é possível perceber que o poeta latino, inspirado por Teócrito (poeta siracusano do século III a.C. responsável pela criação do gênero bucólico ou pastoril), constrói personagens e ambientes campestres, valendo-se de uma linguagem repleta de elementos figurativos e contornos estilísticos. Fez-se um breve comentário sobre o gênero a que pertence, sobre o autor da obra, contextualizando-o nas produções literárias de sua época, num relato sucinto acerca do momento histórico do poeta e o contexto de produção de suas obras, com ênfase, neste caso, para a obra em análise: *As Bucólicas*. Isso porque, para o trabalho que aqui se propõe, interessa menos a biografia de Virgílio, e mais o estilo que caracteriza suas obras, ressaltando sua característica enquanto poeta plástico, uma vez que traz em suas composições muito marcado o elemento imagético. Tal fator permite e justifica a escolha de seus poemas serem analisados pelo viés teórico da semiótica discursiva, centrado no conceito de figuratividade.

A pesquisa não abrange, contudo, o estudo da figuratividade em todos os dez poemas pastoris, de aproximadamente cem versos cada, que constituem o conjunto da obra. Devido aos esforços que requer o trabalho com uma língua antiga, e respeitando-se o princípio de exequibilidade do projeto, fez-se a opção, no âmbito de mestrado, pela análise dos poemas de número ímpar (I, III, V, VII e IX). Sobre esse recorte do *cópus*, reservou-se um capítulo da dissertação que justificasse a seleção dos poemas, de modo a ressaltar a semelhança formal

existente entre os poemas escolhidos, escritos em forma de diálogo, distintos dos de numeração ímpar, constituídos por monólogos, pondo em evidência o caráter dramático dos primeiros.

Essa foi a característica mais marcante a nossos olhos que justificaria uma seleção responsável por elencar cinco poemas (num total de dez constituintes do livro) para análise. A atitude representa mais uma preocupação acerca da viabilidade no exercício da pesquisa que um critério, de fato, responsável por uma visão ferrenha de cisão na obra. Como afirma Raimundo Carvalho (2005, p. 110)

“[...] Esta alternância de formas entre os poemas pares e ímpares já revela a intenção do poeta em criar um conjunto de harmonia, ritmo e ressonâncias musicais. Atrás dessa harmonia, outras se desvelam, como na música orquestral, em que a alternância entre tema e variação compõe, na sequência dos diversos movimentos, a sua tessitura.”

Tendo concluído o capítulo que tematiza o aspecto dramático dos poemas em análise, encontra-se atualmente o trabalho em seu estágio mais prático: a etapa em que as reflexões teóricas são aplicadas ao texto latino, numa análise da estrutura semiótica dos poemas pastoris selecionados, já traduzidos, destacando seus recursos figurativos, com o intuito de reconhecer com clareza os efeitos de sentido apreendidos por meio da leitura em língua latina.

Em concomitância a pesquisa encontra-se em fase de redação do relatório de qualificação da pesquisa, cujo exame está previsto para 04 de novembro de 2014.

A fim de conhecimento, o período decorrido do desenvolvimento da pesquisa também abrangeu ao cumprimento, como previsto, da totalidade de créditos em disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP (Câmpus Araraquara).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, D. L. P. de. **Teoria semiótica do texto**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2005.

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Grupo Casa. Bauru-SP: Edusc, 2003.

CARDOSO, Z. A. **A literatura latina**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção biblioteca universal).

CARVALHO, R. N. de. **Bucólicas**: uma constelação de traduções. In.:____ VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Trad. e comentário de R. Carvalho, em apêndice tradução de O. Mendes. Belo Horizonte: Crisálida, 2005, p. 105-205.

CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. Teoria semiótica: a questão do sentido. In: MUSSALIN, F.; BENTES, A. C. **Introdução à linguística**: fundamentos epistemológicos. vol. 3, 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. SP: Contexto, 2007. trad. de J. C. Portela.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. Trad. A. D. Lima et al. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2011.

HASEGAWA, A. P. **Os limites do gênero bucólico em Vergílio. Um estudo das éclogas dramáticas**. São Paulo: Humanitas, 2012.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. 2. ed. Trad. J. T. Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. I. Blikstein e J. P. Paes. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

LIMA, A. D. **Uma estranha língua?: questões de linguagem e de método**. São Paulo: Edunesp, 1995.

LIMA, A. D. Possíveis correspondências expressivas entre latim e português: reflexões na área de tradução. **Itinerários: revista de literatura (Semiótica)**, Araraquara, n. 20 (especial), p. 13-22, 2003.

LOPES, Edward. **Fundamentos da linguística contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 2005

MENDES, J. P. **Construção e arte das Bucólicas de Virgílio**. Tese de doutorado, Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas USP, 1982.

MUKAROVSKÝ, J. Sobre o diálogo cênico. In.:____ **Semiologia do teatro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 209-213.

PEACOCK, R. **Formas da literatura dramática**. Trad. B. Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

PLATÃO & FIORIN. **Para entender o texto**. 16. ed. 7. impressão. São Paulo: Editora Ática, 2003.

RIBEIRO, Márcio Luiz Moitinha. **A poesia pastoril: as bucólicas de Virgílio**. São Paulo: 2006, 123 p. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas do DLCV da FLFCH da Universidade de São Paulo.

SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral**. 27a ed. Trad. A. Chelini, J. P. Paes e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

THAMOS, M. Figuratividade na poesia. **Itinerários: revista de literatura (Semiótica)**, Araraquara, n. 20 (especial), p. 101-118, 2003.

UBERSFELD, A. Para ler o teatro. Trad. J. Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VELTRUSKI, J. O texto dramático como componente do teatro. In.:____ **Semiologia do teatro**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 163-189.

VIRGILE. **Bucoliques**. Texte établi et traduit par Saint-Denis. Paris : Les Belles Lettres, 2005.

DEFINIÇÃO DO IDIOMA ESTILÍSTICO SENEQUIANO NAS TRAGÉDIAS *ÉDIP* E *FENÍCIAS*: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO EXPRESSIVA

Cíntia Martins Sanches
Doutoranda - Bolsista FAPESP
Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira (Or.)

Objetivos

O projeto prevê um estudo investigativo sobre a expressão das tragédias *Édipo* e *Fenícias*, chegando a uma definição do idioma estilístico senequiano presente nessas obras. Assim, será estudado em que medida os planos de expressão e conteúdo do texto se aliam para a composição da obra como um todo, refletindo sobre o que caracteriza a poesia senequiana no tratamento do mito de Édipo.

Serão observadas as figuras de linguagem empregadas, a métrica, o ritmo, os jogos de palavras. Assim, a análise da expressividade trará uma visão minuciosa de cada procedimento poético utilizado pelo autor. Verificar-se-ão, então, as possibilidades de verter para o português cada um desses efeitos, buscando oferecer uma resposta tradutória aos efeitos poéticos do texto de partida.

Realizar-se-á uma edição diplomática de um manuscrito inédito que consiste em uma tradução da tragédia *Édipo* produzida, em decassílabos, por Cândido Lusitano, em Portugal, no século XVIII. Far-se-á uma análise da tradução expressiva proposta por Lusitano, tendo como base o estudo da expressividade já proposto.

Traduzir-se-ão as tragédias *Édipo* e *Fenícias*, vertendo os trímetros iâmbicos em decassílabos e os demais metros em versos ritmicamente e contextualmente equivalentes, respeitando, na medida do possível, as intenções autorais e a escolha de cada termo por Sêneca e investigando quais expressões em língua portuguesa mais bem se adéquam em cada caso à expressão de cada mensagem em latim. A tradução se fará acompanhada de notas de rodapé de conteúdo linguístico, mitológico e/ou histórico.

Metodologia e Fundamentação teórica

Buscar-se-á, por meio do trabalho de tradução, a identificação dos recursos expressivos poéticos, criadores de conotação, sendo que os mesmos só podem ser depreendidos, de forma

satisfatória, a partir do trabalho direto com o texto de partida. Tais recursos serão relacionados à construção de um idioma estilístico senequiano e, em seguida, observar-se-á como a conotação, ou seja, uma linguagem em que predomine a *função poética*, polissêmica por natureza, atua para a conquista de cada efeito expressivo, ou seja, como ela é utilizada como veículo de expressão.

Brodsky (1994), em “O filho da civilização”, trata de traduções de textos do poeta Mandelstam para o inglês que ele julga como sendo de má qualidade, a partir do princípio de que “o mínimo que se pode esperar de seus tradutores [de Mandelstam] é pelo menos uma aparência de paridade [*semblance of parity*]” (Brodsky, 1994, p. 84) afirma que essa paridade pode ser conquistada por meio de uma afinidade estilística:

[...] o idioma estilístico (*stylistic idiom*) que poderia ser usado para traduzir Mandelstam é o do Yeats dos últimos anos (com quem também tem muito em comum do ponto de vista temático). [...] Mas além da perícia técnica e de uma afinidade psicológica, a coisa mais crucial que um tradutor de Mandelstam precisa possuir ou então desenvolver é um sentimento análogo (*like-minded sentiment*) ao seu pela civilização (BRODSKY, 1994, p. 84-85).

Sobre o conceito de idioma estilístico, Vieira (2007, p. 103) observa que “embora o conceito de idioma estilístico não seja claramente explicitado, Brodsky parece ter em mente tanto questões temáticas (o que se depreende da alegada afinidade temática entre Mandelstam e Yeats), como também prosódicas”. Vieira (2007, p. 103) acrescenta que:

O conceito de “idioma estilístico” é bastante inquietante e faz pensar nas analogias possíveis entre poetas, entre versos, entre poemas. De fato, na medida em que a tradução expressará uma leitura possível de um texto em determinado ambiente histórico e idiossincrático, a elaboração de um idioma estilístico estará condicionada a um ato interpretativo.

Dessa forma, o raciocínio em torno desse conceito se completa com a noção de tradução como interpretação, presente nos seguintes dizeres de Barbosa (1986, p. 156):

Tradução agora não mais apenas como busca do Sentido [...] mas como produção de sentidos. Isto significa, sobretudo, imantar, para o campo magnético da tradução, um elemento fundamental: a interpretação. Na verdade, sob o ângulo da produção de sentidos, a tradução importa na possibilidade de ser caracterizada como veículo de interpretações. Traduzir já não significa buscar o Sentido mas apontar para a própria feição polissêmica das linguagens. Tradutor: intérprete.

Para o trabalho de tradução, indispensáveis serão os dicionários de Mitologia Grega e Romana de Pierre Grimal (2000) e de Lavedan (1952), que fornecem esclarecimentos a respeito da

mitologia greco-romana, de onde Sêneca, invariavelmente, extrai temas poéticos. Os textos latinos, por sua vez, serão trabalhados a partir da coleção da editora Loeb, com edição de John Fitch (2002), cujos textos apresentam versões estabelecidas a partir do cotejamento dos dois conjuntos de manuscritos dos dramas do tragediógrafo romano, além de comparar os conteúdos desses manuscritos por meio de 70 notas de referência e de ser a publicação mais atual em latim das tragédias senequianas. Outrossim, sua edição está apoiada sobre estudos mais recentes que mostram que certas escolhas entre os manuscritos são mais adequadas que outras.

A tradução consiste no traslado integral de um texto e, se pressupõe desvios – entendidos embora como deleitosas ou deletérias “infidelidades” ou aceitos alfim como inevitáveis –, eles, porém, sempre dizem respeito à tentativa de transpor para a segunda língua elementos supostamente pertencentes ao texto de partida. Os desvios não são deliberados ou, se são, pretendem por compensação responder a algum elemento do texto de partida que não exista no de chegada (OLIVA NETO, 2007, p. 18).

Para a análise da expressão presente nos versos, seguir-se-á a linha teórica da lingüística estruturalista. Utilizar-se-á o conceito de *função poética*, do semioticista russo Roman Jakobson (2005). Também serão levados em consideração a metalinguagem retórica e poética produzida pelos autores antigos, como Cícero, Horácio e Quintiliano, além de reflexões estilísticas do próprio Sêneca. Autores como Marouzeau (1946), Lausberg (1993) e Conte (1996) serão fundamentais para relacionar modernas abordagens do texto poético com a retórica e a poética antigas.

A presente proposta de tradução pretende apresentar escolhas lexicais que visem a uma fluência em português, ou seja, nem sempre os vocábulos da tradução serão aqueles que mais se aproximam filologicamente da palavra latina do texto de partida. Por exemplo, o verso 115 de *Édipo*, “*ausus Eois equitare campis*” foi traduzido por Klein (2005) por “Que ousou cavalgar os campos eãos”. A tradução de *Eous*, *a, um* (“do Oriente”) por “eãos” tem, certamente, a intenção de trazer ao texto de chegada um vocábulo com radical próximo ao utilizado no texto de partida. Contudo, essa escolha lexical prejudica a clareza da versão, uma vez que o leitor não encontrará em dicionários de língua portuguesa o significado da palavra empregada pelo tradutor.

A respeito da proposta de fluência em tradução, cita-se a de Bocage, das *Metamorfoses*, de Ovídio – para Oliva Neto, “o princípio geral [...] que parece nortear a versão de Bocage é a fluência [...]. O texto de Bocage tem o condão de se fazer ler e ouvir sem que se percam o tom, as imagens e, principalmente, o deleite na compreensão” (2007, p. 31). Assim, a fluência, a seleção e a combinação das escolhas lexicais e sintáticas contribuem para a construção, em português, da unidade semântica de cada mensagem, de cada período, de cada verso.

Notas de rodapé serão inseridas para que sejam estabelecidas relações entre o texto e o contexto histórico de produção, a mitologia greco-romana, os recursos literários utilizados pelo autor.

A tese mostrará como a métrica, o ritmo, os jogos fônicos e semânticos, enfim, os recursos expressivos em geral utilizados por Sêneca definem a ambientação e o estilo trágicos desse autor. Estará em questão revelar elementos retóricos e poéticos que fizeram paradigmático o estilo trágico senequiano no ocidente.

Sabe-se que a métrica utilizada pelos autores latinos baseava-se em características fonológicas e prosódicas da língua latina que não se encontram mais nas línguas românicas.

Existe, como se sabe, uma diferença básica e estrutural entre os dois sistemas poéticos: o verso latino é quantitativo, ‘cronemático’, isto é, estrutura-se pela oposição mútua entre sílabas longas e sílabas breves, enquanto o verso português é acentual, quer dizer, seu ritmo é obtido através do jogo contrastivo de sílabas acentuadas e não-acentuadas (DEZOTTI, 1990, p. 125).

Assim, toda tentativa de inserção desta métrica em português se torna um problema que exige algum artifício poético como solução. Assim, no texto em latim são encontrados: hipérbatos, anástrofes, destaques pela cesura, assonâncias, aliteraões, paronomásias, repetições, expansão lexical, amplificaões, hipérboles, metáforas, antíteses, paradoxos, ambiguidade expressiva, paralelismo, além da predominância de vogais longas ou breves em determinados versos, do ritmo mais acelerado ou mais lento de cada passagem, da utilização de terminações gregas e da simetria de certas falas ou de certos grupos de versos, para citar algumas possibilidades de procedimentos poéticos. Todos esses efeitos precisarão passar por uma análise expressiva e, posteriormente, verificar-se-ão as possibilidades de transcrição para a versão metrificada em português a ser produzida.

Com base no estudo da expressividade, analisar-se-á a tradução expressiva, em decassílabos, proposta por Cândido Lusitano, no século XVIII, para a tragédia *Édipo*, além de fazer-se uma edição diplomática do manuscrito em que a versão portuguesa se encontra.

Estágio atual da pesquisa

Recentemente, adicionou-se à pesquisa um manuscrito de uma tradução da tragédia *Édipo* realizada, em decassílabos, por Cândido Lusitano, em Portugal, no século XVIII. Está sendo feita uma edição diplomática desse manuscrito e far-se-á uma análise da tradução expressiva proposta por Lusitano, tendo como base o estudo da expressividade já proposto desde o início deste projeto. Além disso, já se tem a tradução de estudo (em prosa) dos 664 versos de *Fenícias* e de

todos os cantos corais de *Édipo*, além de uma primeira versão já em decassílabos dos primeiros 81 versos de *Édipo*. Foram escritos 3 artigos até agora, dois deles já publicados.

BIBLIOGRAFIA

Os itens abaixo propostos constituem uma tomada inicial na fortuna crítica e bibliográfica, podendo ser acrescidos ou substituídos por outros, conforme o desenvolvimento do projeto.

Obras de Sêneca

KLEIN, Giovani Roberto. **O Édipo de Sêneca** : tradução e estudo crítico. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2005.

SENECA'S **Agamemnon**. Edited with introduction and commentary by R. J. Tarrant. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

SENECA. **Medea**. Edited with introduction and commentary by C. D. N. Costa. Oxford: At the Clarendon Press, 1973.

SENECA. **Phaedra**. Edited by Michael Coffey and Roland Mayer. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

SENECA'S **Thyestes**. Edited with Introduction and Commentary by R. J. Tarrant. Atlanta: American Philological Association (Textbook Series 11), 1985.

SÊNECA, L. A. **Tragedias**. Introd., trad. y notas de J. Luque Moreno. Madrid: Gredos, 1987.

SÊNEQUE. **Tragédies**. Texte établi et traduit par L. Herrmann. Paris: Les Belles Lettres, 1971.

SÊNECA, L. A. **As Troianas**. Introdução, tradução e notas de Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Hucitec, 1997.

SENECA'S **Hercules Furens**. A critical text with introduction and commentary by John G. Fitch. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987.

SENECA'S Tragedies (vol. I). Edited with Introduction and translation by John G. Fitch. London, (Cambridge, Massachusetts): The Loeb Classical Library, 2002.

SENECA'S **Tragedies** (vols. II). Edited with Introduction and translation by John G. Fitch. London, (Cambridge, Massachusetts): The Loeb Classical Library, 2004.

SENECAE, L. A. **Tragoediae, incertorum auctorum** Hercules (Oetaeus), Octavia. Recognovit breuque adnotatione critica instruxit Otto Zwierlein. Oxoniis et Typographes Clarendoniano. MCMLXXXVI.

SENECA, L. A. **Sêneca's Phoenissae**: introduction and comentary by Marica Frank. New York: E. J. Brill, 1995.

SENECA, L. A. **Hippolyto**. Tradução de Sebastião Francisco Mendo Trigozo. Lisboa: Academia Real das Sciencias. MDCCCXIII. Acesso em 3/08/2012. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=7nlAAAAcAAJ&pg=PA9&lpg=PA9&dq=hippolyto+de+seneca&source=bl&ots=ofAQPUtJx&sig=GLkH5fVyBnmatHgZdfvpZQUvKw&hl=pt-BR&sa=X&ei=QQ8cUI_xGM2e6QHxtoGgAw&sqi=2&ved=0CEwQ6AEwAQ#v=onepage&q=hippolyto%20de%20seneca&f=false

SÊNECA, L. A. Tradução de trecho final de **Thyestes** por José Feliciano de Castilho. In: **Os amores de P. Ovídio Nasão**. Paráfrase por Antonio Feliciano de Castilho, seguida pela Grinalda Ovidiana, por José Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1858. 11 Volumes. Disponível em <http://purl.pt/6255>, acesso em 23.04.2009.

SÊNECA. **Édipo, tragédia de Sêneca**. Trad. de Cândido Lusitano. Manuscrito da Biblioteca Pública de Évora. Códice CXIII / 1 – 1 d. , fólhos 65 a 108 vº.

Outros autores clássicos

ALMEIDA, Guilherme & VIEIRA, Trajano. **Três tragédias gregas**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- [CÍCERO], **Retórica a Herênio**. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.
- EURÍPIDES. **As fenícias**. Tradução do grego e introdução de Donaldo Schuler. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2008.
- EURIPIDES, SENECA, RACINE. **Hipólito e Fedra**: três tragédias. Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- HORÁCIO. **Arte Poética**. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.
- QUINTILIAN. **The Institutio Oratoria**. London: Harvard University Press, 1979.
- SÓFOCLES. **Antígona**. Trad. Domingos Pascoal Cegalla. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- SÓFOCLES. **Édipo rei**. Trad. T. Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SÓFOCLES. **Édipo em Colono**. Tradução de Donaldo Shuler. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- VIEIRA, B. V. G. **FARSÁLIA, de Lucano, cantos I a IV**: prefácio, tradução e notas. 2007. 340 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.
- VIRGÍLIO. **Eneide**. Texte établi et traduit par Perret. Paris: Les Belles Lettres, 1981.

Autores modernos: estudos críticos, teóricos e biográficos.

- AUBENQUE, P., André, J.-M. **Sênèque**. Paris: Seghers, 1964.
- BARBOSA, J. A. Envoi, A tradução como resgate. In: _____. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 155-8
- BEARE, W. **The roman stage**. London: Methuen, 1964
- BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor [Trad. S. K. Lages]. In: HEIDERMAN, W. (Org.) **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: EDUFSC, 2001. p. 187-215.
- BERTRAND, D. **Caminhos da Semiótica Literária**. Bauru: EDUSC, 2003.
- BISHOP, J. D. The meaning of the choral meters in senecan tragedy. **RM** 111 (1968) 197-219.
- BOSI, A. **O Ser e o Tempo da Poesia**. 5ª edição. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOYLE, A. J. **Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition**. London: Routledge, 1997.
- BRODSKY, J. **Less than one**: selected essays. New York: Farrar Straus Giroux, 1986.
- _____. O filho da Civilização. In: _____. **Menos que um: ensaios**. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- CALDER III, W. M. Seneca: tragedian of imperial Rome. **The Classical Journal** 72 (1976) 1-11.
- CARDOSO, Z. A. **Estudos sobre as tragédias de Sêneca**. São Paulo: Alameda, 2005.
- CARLSON, M. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. Gilson de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- CASTILHO, José Feliciano de. (ed.). **Manuel Maria du Bocage. Excerptos seguidos de uma notícia sobre sua vida e obras, um juízo crítico, apreciações de belezas e defeitos, estudos de língua**. Rio de Janeiro/ Paris: Garnier/ A. Durand, 1867. Tomo III, p. 226. Disponível em: <http://books.google.com/books?id=dzwhAAAAMAAJ>. Acesso em: 02 abr. 2012.
- CHEVALIER, R. Le milieu stoicien à Rome au Ier. siècle ap. J.-C. ou L'âge héroïque du Stoicisme Romain. **Bulletin de l'Association G. Budé** 19 (1960) 534-562.
- CIZEK, E. **L'époque de Néron et ses controverses idéologiques**. Leiden: E. J. Brill, 1972.
- CONTE, G. B. **Latin Literature**: a history. Translated by J. B. Solodow. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999.
- _____. **The Rhetoric of Imitation**: Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets. London: Cornell University Press, 1996.
- DE CARLI, E. **A espacialidade no teatro de Sêneca**: um estudo sobre As Troianas e Agamêmnon. Tese (Doutorado), Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2008.
- DANGEL, Jacqueline. Sênèque et Accius : continuité et rupture. **Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum**. Tübingen, 1990.
- DEZOTTI, José Dejalma. **O epigrama latino e sua expressão vernácula**. Dissertação de Mestrado — FFLCH-USP. São Paulo, 1990.

- DUPONT, F. **L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique**. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- DUPONT, F. **Recitatio** and the reorganization of the space of public discourse. In: **The roman cultural revolution**. Habinek, T. & Schiesaro A. (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, (1997) 2000, p. 44-59.
- ELIOT, T.S. Seneca in Elizabethan translation. In:_____. **Selected Essays**. 2.ed. London: Faber and Faber, 1934.
- ELLIOT, T. S. **A Essência da Poesia**. Estudos e Ensaio. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- ELÍSIO, Filinto. Obras completas de Filinto Elísio. Ed. F. }Moraes Braga: APPACDM, 1998-2004. Tomo I a XI. "Medea, de Sêneca", T. IV, 143-147.
- EVANS, E. C. A stoic aspect of Senecan drama: Portraiture. In: **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**. The Johns Hopkins University Press, 1950, vol. 81, p. 169-184. Stable URL: <http://www.jstor.org/>. Accessed: 15/06/09.
- FANTHAM, E. Virgil's Dido and Seneca's tragic heroines. **Greece and Rome** 22 (1975) 1-10.
- FITCH, J. G. **Seneca**. Oxford Readings in Classical Studies. Oxford / New York: Oxford University Press, 2008.
- FITCH, J. G. Sense-pauses and relative dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare. **American Journal of Philology** 102 (1981) 289-307.
- FRANK, M. **Seneca's Phoenissae**: introduction & comentary. New York: E.J.Brill, 1995.
- GARTON, C. The background to character Portrayal in Seneca. In: **Chicago Jorals/Classical Philology**. Chicago: The University of Chicago Press, 1959. vol 54, no. 1, p. 1-9. Stable URL: <http://www.jstor.org/>. Accessed: 15/06/2009.
- GIARDINA, G. C. Per un inquadramento del teatro di Seneca nella cultura e nella società del suo tempo. **Rivista di Cultura Classica e Medievale** 6 (1964) 171-180.
- GOLDBERG, S. M. The fall and rise of Roman tragedy. **Transactions of the American Philological Association** 126 (1996) 265-285.
- GONÇALVES, C. S. V. **Invectiva na tragédia de Sêneca**. Lisboa: Colibri, 2003.
- GREIMAS, A. G. et COUTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, s/d.
- GRIMAL, P., **Sénèque, sa vie, son oeuvre, sa philosophie**. Paris: PUF, 1948.
- GRIMAL, P. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- HADAS, M. The Roman Stamp of Seneca's tragedies. **American Journal of Philology** 60 (1939) 220-231.
- HARRISON, G. W. M. **Seneca in performance**. Wales: Classical Press, 2000.
- HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- HENRY, D; WALKER, B. The Oedipus of Seneca: an imperial tragedy. In: **Seneca tragicus**. Edited by A. J. Boyle. Australia: Aureal Publications, 1983.
- HERINGTON, C. J. Senecan Tragedy. **Arion** 5 (1966) 422-471.
- HERINGTON, C. J. The Younger Seneca. **The Cambridge History of Classical Literature. II: Latin Literature** (Cambridge, 1982) 511-532.
- HERRMANN, L. **Le théâtre de Sénèque**. Paris: Les Belles Lettres, 1924.
- HIJMANS, B. L. Drama in Seneca's Stoicism. **Transactions and Proceedings of the American Philology Association [TAPhA]** 97 (1966) 237-251.
- JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. 20ª edição. São Paulo: Cultrix, 2005.
- JAKOBSON, R. **Linguística. Poética. Cinema**. Série Debates. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- KENNEY, E. J. **The Cambridge History of Classical Literature II: Latin literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- KOHN, Thomas D. Seneca's use of four speaking actors. **The Classical Journal**, vol. 100 n°2 (dec. 2004-jan. 2005) 163-175.
- KRAGELUND, P. Senecan Tragedy: back on stage? In: **Oxford Readings in Classical Studies: Sêneca**. Edited by John G. Fitch. Oxford: Univ. Press, 2008.

- LACY, Ph. de. Stoic views of poetry. **American Journal of Philology** 69 (1948) 241-271.
- LARSON, V. T. The role of description in Senecan Tragedy. In: ALBRECHT, M. (ed.) **Studien zur Klassischen Philologie**. New Jersey: Peter Lang, 1993.
- LAUSBERG, H. **Elementos de retórica literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- LAVEDAN, P. **Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines**. 3.ed. Paris: s.n., 1952.
- LOHNER, J. E. S. Posfácio: O Agamêmnon de Sêneca. In: SÊNECA. **Agamêmnon**. São Paulo: Globo, 2009.
- LOPES, E. **Fundamentos da Lingüística Contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MARSHALL, F. **Édipo tirano: a tragédia do saber**. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2000.
- MAROUZEAU, J. **Traité de stylistique latine**. Paris: Les Belles Lettres, 1946.
- MARTI, B. M. Seneca's tragedies. A New Interpretation. **TAPhA** 76 (1946) 216-245.
- MARTI, B. M. The prototypes of Seneca's tragedies. **Classical Philology** 42 (1947) 1-16.
- MAYER, Roland. Personata Stoa: neostoicism and senecan tragedy. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes** 57 (1994) 151-174.
- NOUGARET, L. **Traité de Métrique Latine Classique**. Paris: Klincksieck, 1956.
- OLIVA NETO, J. A. Bocage e a tradução poética no século XVIII. In: OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. de Bocage. São Paulo: Hedra, 2000.
- PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Col. Logos. Tradução de Olga Savary.
- PEROZIM, J. **O Édipo de Sêneca: do mito à razão**. Tese (Doutorado), USP, São Paulo, 1977.
- PHILP, R. H. The manuscript tradition of Seneca's tragedies. **CQ** 18 (1968), 150-179.
- POCIÑA, A. El teatro latino en la época de Augusto. **Helmántica** 24 (1973) 511-526.
- POCIÑA, A. Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca. **Emerita** 41 (1973) 297-303.
- POE, J. P. The sinful nature of the protagonist of Seneca's Oedipus. In: **Seneca Tragicus**. Edited by A. J. Boyle. Austrália: Aureal Publications, 1983.
- PRADO, J. B. T. **Canto e encanto, o charme da poesia latina: contribuição para uma poética da expressividade em língua latina**, 1997. 272 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) Universidade de São Paulo.
- PRADO, J. B. T. Inter-relações e permanência da poética clássica. In: VIEIRA, Brunno V. G., THAMOS, Márcio (org.). **Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana**. São Paulo: Escrituras, 2011. (Coleção Ensaio Transversais). p. 51-69.
- PRATT, N. T. **Seneca's drama**. The University of North Carolina Press, 1983.
- PRATT, N. T. The stoic base of Senecan drama. **TAPA** 79 (1948) 1-11.
- RODRIGUES-PANTOJA, M. (ed). **Sêneca dos mil años después: Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del bimilenario de su nacimiento**. Cordoba: Universidad de Cordoba y Cajasur, 1997.
- ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Trad. de Ivo Martinazzo - Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- ROSENMEYER, T. G. **Senecan Drama and Stoic Cosmology**. University of California Press. Berkeley . Los Angeles . Oxford. 1989.
- RUCHINA, G. Técnica drammatica e retorica nelle tragedie di Seneca. **Annali della Fac. di Lettere Cagliari** 28 (1960) 163-324.
- RUSSEL, D. A. De Imitatione. In: **Creative imitation and latin literature**. Cambridge University Press, 1979.
- SANCHES, C.M. **Phoenissae de Sêneca: estudo introdutório, tradução e notas**. Dissertação (Mestrado). Orientação: Márcio Thamos. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciência e Letras, Campus de Araraquara, 2012.
- SESSA, M. G. Corrispondenze simmetriche in Seneca tragico. **QCTC** II-III (1984) 69-78.

- SOUBIRAN, J. Recherches sur la clausule du sénnaire (trimètre) latin : les mots longs finaux. **REL** (1964), 429-469.
- STEELE, R. B. Some roman elements in the tragedies of Seneca. **American Journal of Philology** 43 (1922) 1-31.
- STEVENS, Jonh A. Seneca and Horace: allegorical technique in two odes to Bacchus (Hor. **Carm.** 2, 19 and Sen. **Oed** 403-508). **Phoenix** 53, n° ¾ (1999) 281-307.
- STROH, W. Staging Seneca: the production of Troas as a Philological Experiment. In: **Oxford Readings in Classical Studies: Sêneca**. Edited by John G. Fitch. Oxford: Univ. Press, 2008.
- TARRANT, R. J. Greek and roman in Seneca's tragedies. **HSPH** 97 (1995), 215-230.
- TARRANT, R. J. Senecas drama and its antecedents. **Harvard Studies in Classical Philology (HSCP)** 82 (1978) 213-263.
- TODD, O. J. Poets and Philosophers. In: **The Classical Journal**, Vol. 41, No. 2 (Nov, 1945), pp. 49-71.
- TRAINA, A. **Lo stile "drammatico" del filosofo Seneca**. Bologna: Pàtron Editore, 1987.
- WILLIAMS, G. **Change and decline: Roman literature in the early empire**. Berkeley, 1978.
- WILLIAMS, G. **The nature of roman poetry**. Oxford: Oxford University Press, 1985.

A MEMÓRIA, O TEMPO E O CORPO FEMININO EM ANAÏS NIN: DESAFIOS E DESCOBERTAS.

Cristal Rodrigues Recchia
Doutoranda - Bolsista CAPES
Prof. Dra. María Dolores Aybar Ramírez (Or.)
Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi (Coor.)

Objetivos

Foi no verão de 1965 que Anaïs Nin estava na preparação para publicação de seus diários. Foi nesta mesma época que Anaïs questionou-se sobre expor ao mundo sua vida. Podemos dizer que é também neste momento que Anaïs enfrenta “sua vida real”, e de maneira simbólica Anaïs Nin cria sua nova personagem: Anaïs Nin sob o ponto de vista de seus diários.

Desde o início vista como uma figura mítica, envolta em segredos, Anaïs Nin terá seus mistérios revelados (ou não) somente com a publicação de seus diários não-expurgados, o que aconteceria muitos anos após sua morte. Tendo sempre como força básica de seu estímulo o abandono do pai na infância, o seu primeiro casamento é o momento em que Anaïs Nin começa a “coleccionar” segredos. Mostrando aos poucos seus escritos, em princípio a Henry e June Miller, e posteriormente em 1940 a um grupo de amigos, seus diários foram construindo com Anaïs Nin a possibilidade de publicação. Anaïs começa a “preparar” seus diários para publicação, começa a construir uma Anaïs que somente iria existir no papel.

Anaïs Nin considerou neste primeiro momento de publicação seus diários como “a work of love” “um trabalho de amor” (STUHLMANN, 1977, p. 10), paulatinamente seus diários deixam de ser um abrigo confidente e passam a ser um laboratório de criação literária. Stuhlmann (1977, p. 10) afirma que estes diários tornaram-se sua “varinha mágica” contra o esquecimento, um tecido para sempre vivo de seus relacionamentos. Sem intenção de publicação desde o início? Sem um leitor privilegiado? Grandes questões de reputação permeiam a publicação dos diários de Anaïs Nin.

Seus diários são uma explosão poderosamente liberada, explosão de uma mulher. Uma enorme energia reprimida, seus cadernos são um forte acúmulo de material humano. Conhecer uma possível Anaïs Nin através de sua obra é adentrar-se em um universo paralelo e “feminino”.

A chave para sua ficção esconde-se em seu diário. Descobrir esta “Anaïs de papel” é nosso desafio. Dentre os inúmeros textos que compõe os diários de Anaïs Nin, pretendemos priorizar para nossas análises, aqueles que deixam entrever com maior força a escrita de si e a

formação de uma identidade que se constrói na medida em que escreve e é espectadora da reação do seu primeiro leitor.

Anaïs Nin (1903-1977) manteve desde os quatorze anos até o final de sua vida diários pessoais, nos quais se sobressaem o erotismo e a sensibilidade de como interpretava o mundo ao seu redor. Fortemente influenciada pela psicanálise freudiana e pelo movimento feminista, Nin tem nas relações sexuais e amorosas o fio condutor de grande parte de sua obra. Seus diários são considerados pela própria autora uma versão sem cortes do mundo, que para ela era uma versão “feminina” dos fatos.

Partimos do pressuposto de que “não se pode pretender encontrar realidades sociais refletidas diretamente na arte, pois estas passam por um processo de mediação, no qual seu conteúdo original é modificado, o que envolve, inclusive, questões ideológicas de base” (PELLEGRINI, 2007, p. 141-142, grifos da autora).

Desta forma, nosso *corpus* é a realidade social, ou a intimidade de uma mulher, mediada pelo olhar de Anaïs Nin. Ainda há o acréscimo de que a realidade que Anaïs Nin representa é a da sua própria vida, é “Anaïs Nin pelo olhar de Anaïs Nin”; ou “como Anaïs Nin enxerga Anaïs Nin”. Tem-se, assim, o olho mediador do sujeito sobre si próprio, o que torna o terreno do “autorrepresentar” muitas vezes também habitado por questões religiosas, familiares; e porque não, de vaidade e reputação. Isto é extremamente presente em Anaïs Nin, ao ponto da autora autorizar apenas postumamente a publicação completa de seus diários, uma vez que ela queria preservar o primeiro marido Hugh Guiller. Existe uma significativa diferença em relação ao conteúdo dos diários publicados por Anaïs Nin em vida, e os publicados postumamente com o subtítulo “não expurgados”. Os cortes são tão relevantes que o volume traduzido como *Henry e June* passou a existir somente após a morte da maior parte das pessoas citadas por Nin.

É justamente a interpretação do mundo e da própria existência que faz os diários de Anaïs Nin algo singular na história da literatura, primeiro pela sua extensão, que cobre praticamente toda a vida da autora; segundo porque é através dos olhos de Nin que também podemos nos reconhecer como construções de estereótipos femininos; estereótipos estes que ela tenta, mas nem sempre consegue estilhaçar.

A escrita dos diários é a escrita da trajetória da descoberta de uma nova Anaïs dentro da própria Anaïs, como se as linhas do diário fossem também as linhas divisórias entre a Anaïs que foi e a Anaïs que passa a existir naquele instante. A força das descobertas íntimas em alguns momentos são tão reveladoras que se tornam epifânicas.

Quando Anaïs se justifica para si mesma através da escrita, sabemos que seus sentimentos brotam novamente, e algumas vezes com o mesmo calor da hora, porque o tempo que separa a escrita do diário do tempo da ação é muitas vezes curto ou quase inexistente. Quando ela

descobre que em suas mentiras está sua vida, liberta-se de toda culpa de seus atos e pensamentos. Para Anaïs Nin, a verdade mora apenas em seu diálogo com sua escrita: “E agora eu sabia que ele estava falando a verdade, que ele estava falando comigo como eu falo com o diário. Que ele estava me entregando seu eu” (NIN, 2008b, p. 190).

Para compor o *corpus* escolheu-se os diários não-expurgados de Anaïs Nin: *Henry e June*, *Incesto* e *Fogo*, que cobrem o período de 1931 a 1937. Este recorte, que prioriza os diários de Anaïs Nin, em prol de suas obras ficcionais, serve-nos de alicerce quanto às questões da exclusão do cânone que as autobiografias e os diários sofreram. Tais questões se potencializam quando somamos a gêneros banalizados a autoria feminina, que historicamente também foi excluída. De certa forma, questionar o cânone é questionar os mecanismos de perpetuação dos discursos de autoridade da sociedade patriarcal.

Pretende-se através de estudos históricos, filosóficos e de teoria literária alcançarmos uma nova posição crítica sobre a literatura produzida por mulheres. Existiria, então, algo que poderíamos chamar de estética do feminismo, ou uma estética da literatura produzida por mulheres? Se traçarmos o caminho ditado pelos diários de Anaïs Nin, poderíamos chamá-la, inclusive, de estética da libertação: a mulher consciente de seu papel sócio-cultural, e livre em sua sexualidade.

Desta forma, de maneira resumida, pretende-se:

- Fazer uma análise crítica das obras *Henry e June*, *Incesto* e *Fogo* de Anaïs Nin, sob o foco da teoria de Sandra Gilbert e Susan Gubar;
- Observar e analisar a construção do tempo nos diários de Anaïs Nin;
- Observar e analisar a representação do corpo feminino na escrita de Anaïs Nin;
- Observar e comparar a estrutura das relações sociais, além de traçar de que maneira o contexto histórico construído nas obras interfere na vida da autora;
- Observar como a narradora coloca seus conflitos existenciais em seu relato.

Metodologia

Através de uma leitura hermenêutica das obras escolhidas – *Henry e June*, *Incesto* e *Fogo* da francesa Anaïs Nin – pretende-se depreender qual feminismo o texto de Anaïs Nin invoca, de modo a situá-la dentro do movimento feminista. Pretende-se também tocar no tema diário e a questão da mulher.

Fundamentação teoria e estágio atual da pesquisa

Passado o exame de qualificação, o momento agora é de reescrever e reestruturar a tese alicerçando-a em especial sob a teoria de Sandra Gilbert e Susan Gubar. É o momento ainda de aprofundar mais uma vez as leituras sobre feminismo, além de uma nova e ampla busca da fortuna crítica de Anaïs Nin. O objetivo é que com as novas leituras sobre Anaïs Nin, cheguemos a caminhos ainda não percorridos durante a escrita do relatório de qualificação, o que abrirá novas portas para a interpretação dos diários de Nin.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: 2: A experiência vivida**. Tradução de Sergio Milliet. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Minerva/Arcádia, 1980.
- BOSI, A. O tempo e os tempos. In: NOVAES, A. (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 19-32.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 2005.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CASTELLO BRANCO, L.; BRANDÃO, R. S. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- CASTELLO BRANCO, L. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.
- CASTELLO BRANCO, L. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- COSTA, C. L.; SCHMIDT, S. P. (Org.). **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: Mulheres, 2004.
- DELGADO, L. A. N. **História oral: memória, tempo e identidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- HÉBRARD, J. Por uma bibliografia das escrituras ordinárias: a escritura pessoal e seus suportes. Trad. Analucia Teixeira Ribeiro. In: MIGNOT, A. C. V.; BASTOS, M. H. C.; CUNHA, M. T. S. (Org.). **Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica**. Florianópolis: Mulheres, 2000.
- FOISIL, M. A escritura do foro privado. In: CHARTIER, R. (Org.) **História da vida privada**, 3: da Renascença ao Século das Luzes. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 331-369.
- GILBERT, S.; GUBAR, S. **La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007. p. 19-57.
- MOI, T. **Teoría literaria feminista**. Trad. Amaia Bárcena. 4ª edición. Madrid: Cátedra, 2006.
- MILLETT, K. **Política sexual**. Lisboa: Dom Quixote, 1969.
- NIN, A. **Fogo: diários não-expurgados de Anais Nin (1934-1937)**. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- NIN, A. **Henry e June: diários não-expurgados de Anais Nin (1931-1932)**. Trad. Rosane Pinho. Porto Alegre: L&PM, 2008a.
- NIN, A. **Incesto: diários não-expurgados de Anais Nin (1932-1934)**. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2008b.
- NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2003.

- NYE, A. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.
- PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dezembro 2007.
- REMÉDIOS, M. L. R. Literatura confessional: espaço autobiográfico. In: _____. **Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997. p. 09-15.
- RECCHIA, C. **Perspectivas femininas em Helena Morley e Lygia Fagundes Telles: Minha vida de menina e As meninas**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). UNESP – Universidade Estadual Paulista – FCL/Ar – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Araraquara, 2008.
- ROCHA, C. **Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal**. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1992.
- SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, E. B. (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.
- SHOWALTER, E. **A literature of their own: british women novelist from Brontë to Lessing**. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1977.
- STUHLMANN, Gunther. Preface. In: **The diary of Anaïs Nin: volume six 1955-1966**. New York; London: First Harvest; HBJ edition, 1977. p. 9-16.
- VALLADARES, H. do C. P. (Org.). **Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.
- VIANNA, M. J. M. **Do sótão à vitrine: memórias de mulheres**. Belo Horizonte: UFMG, 1995.
- WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- XAVIER, E. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Mulheres, 2007.
- XAVIER, E. **Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.
- XAVIER, E. **Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- ZOLIN, L. O. Literatura de autoria feminina. In: _____. **Teoria literária: abordagens teóricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2004. p. 253-261.

O PERFEITO MÁGICO DAS LETRAS FRANCESAS: APROXIMAÇÕES ENTRE O CONTO FANTÁSTICO E A POESIA DE THÉOPHILE GAUTIER

Cristovam Bruno Gomes Cavalcante
Mestrando
Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente (Or.)

INTRODUÇÃO E OBJETIVOS

Diante de uma exigência de posicionamento didático e moral do artista frente à sociedade, Gautier, jovem de espírito cético e niilista, nega esse papel sugerido pela filosofia social e volta-se exclusivamente ao culto à Arte. E como assinala Pierre Martino na obra *Parnasse et Symbolisme*, Gautier desejava, desde seu início romântico, contribuir para com a arte literária. E sua contribuição se desenvolve no que se entende por escrita pictórica, escrita plástica, já notada e elogiada por ele em algumas obras de Victor Hugo e nos contistas fantásticos alemães Archim d'Arnim e E. T. A. Hoffmann.

Conseguir pintar cenas e dar forma a elas por meio do acuro verbal é uma preocupação contante de Gautier. Citando uma infinidade de obras plásticas e colorindo, por meio de palavras, acontecimentos surpreendentes que tinham com plano de fundo a Antiguidade clássica ou egípcia, o conto fantástico representava para ele a oportunidade de impor seu estilo.

Assim, voltando-se exclusivamente para a Arte em detrimento ao pensamento filosófico e à moral, Gautier deu as costas à sociedade e foi criticado pelo vazio de ideias de suas obras e a superficialidade de suas criações. Com isso, revela-nos aqui o que seria marca de tantas gerações futuras: a renúncia à sociedade, uma literatura em estado de resistência.

O objetivo deste projeto de pesquisa é estabelecer relações entre a obra, alguns contos e alguns poemas, e a concepção estética que defende Théophile Gautier em seus ensaios e prefácios. Buscar-se-á assim encontrar a unidade entre a produção fantástica do autor, como os contos *Le pied de Momie* (1840) e *Arria Marcella, souvenir de Pompeï* (1952) e sua poesia, cuja expressão máxima é a coletânea de poemas *Émaux et Camées* (1952), e relacioná-las com, por exemplo, o polêmico prefácio de *Mademoiselle de Maupin* (1936), que representa uma crítica feroz à filosofia social sansimonista e, sobretudo, uma crítica ao utilitarismo da sociedade burguesa do século XIX.

Além de investigar o significado da recorrência de temas, como a animação de objetos artísticos e o amor das personagens em relação aos objetos, buscar-se-á descobrir, também, se do ponto de vista da linguagem há equivalências entre a prosa do autor e sua produção poética; e, se houverem, como é que são trabalhadas nos diferentes gêneros.

METODOLOGIA

Faz-se indispensável, primeiramente, levantar as principais contribuições estéticas do Romantismo alemão, já que é consenso a influência do pensamento de Immanuel Kant, Friedrich von Schlegel, Schiller, Schelling, Hegel e Johann Wolfgang von Goethe no que se tornaria o Romantismo francês. É claro, contribuições essas que só foram possíveis por meio de obras divulgadoras, como, por exemplo, a de Madame de Staël, *De l'Allemagne* (1810-1813), ou pelos laços de amizade estabelecidos entre os jovens franceses do *Petit Cénacle* e o alemão Heinrich Heine, que se fixou em Paris em 1931.

Além disso, faz-se necessário definir também o contexto de produção de Théophile Gautier, ressaltando as principais ideias da época, sejam elas literárias ou filosóficas.

Após a compreensão do contexto e das questões literárias relacionadas à pesquisa, partiremos para a análise dos contos fantásticos já mencionados e de alguns poemas de *Émaux et Camées*, que ainda serão definidos. E, por fim, buscar-se-á verificar se há unidade entre essas obras e a concepção poética de Gautier.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

Embora a princípio pareça existir um grande distanciamento entre sua produção narrativa e a sua poética, elas se unem pelo idealismo romântico do autor, em busca de um plano superior de beleza, um anseio pela transcendência, pela eternidade. Tais aproximações são possíveis à luz de *Estética: a Arte Clássica e a Arte Romântica* de Hegel e das elucidações dos ensaios reunidos por J. Guinsburg em *O Romantismo*.

No que concerne o desenvolvimento da pesquisa, houve ainda a participação em disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCLAr que foram cruciais para o desenvolvimento da mesma e até mesmo para os rumos que seguem o projeto atual.

Ministrada pela Professora Doutora Guacira Marcondes Machado Leite, a disciplina “Poesia: Teoria e Crítica” foi crucial para o conhecimento da diversidade de artifícios da linguagem poética e para a reflexão e compreensão do significado de determinados posicionamentos poéticos nas diferentes sociedades; tudo isso, à luz de textos críticos tão diversos quanto ricos (Hugo Friedrich, Hamburguer, Adorno, T. S. Eliot, Mário Faustino, Berardinelli, Benedito Nunes, David Arrigucci Jr, entre outros).

Por sua vez, a disciplina “A Estética Simbolista, antecedentes e repercussões”, ministrada pela Professora Doutora Andressa Cristina de Oliveira, forneceu um riquíssimo panorama sobre a formação de tal posicionamento. Refletindo à luz da crítica de Edmund Wilson, de Marcel Raymond, de Paul Valéry, de T. S. Eliot e de Ezra Pound, e analisando as possíveis influências e correspondências, do século XIX ao XX, entre poetas, a disciplina suscitou reflexões importantíssimas ao desenvolvimento deste projeto. Assim, os trabalhos finais das disciplinas cursadas estão sendo confeccionados a partir das teorias vistas.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. **Notas de Literatura**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, ed. 34. 2003.
- 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.
- BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BERGERAT, E. **Théophile Gautier : Entretiens, souvenirs et correspondance**. Paris: G. Charpentier éditeur, deuxième édition, 1879.
- BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique: la poétique de l'incertain**. Paris: Larousse, 1974.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRAY, R. **Chronologie du romantisme (1804 – 1830)**. Paris: Librairie Nizet, 1963.
- CAMARANI, A.L.S. **A poética de Charles Nodier: contendo a tradução de A fada das migalhas**. 1ª ed. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.
- CASTEX, P. G. **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris: librairie José Corti, 1951.
- ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- FAUSTINO, M. **Poesia-experiência**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- FEYDEAU, E. **Théophile Gautier : souvenirs intimes**. Paris : E. Plon et C^{ie} Imprimeurs – éditeurs, 1874.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GAUTIER, T. De l'originalité en France. In:_____ **Fusains et eaux-fortes**. Paris : G. Charpentier, éditeur, 1880.
- _____. **Émaux et camées**. Paris : Georges Crès et C^{ie} Les Maîtres du livre, 1913.
- _____. **Histoire du Romantisme ; suivie de Notices romantiques ; et d'une Etude sur la poésie française, 1830-1868**. Paris: Charpentier et C^{ie}, Libraires– éditeurs 1874.
- _____. **L'Art Moderne**. Paris : Michel Lévy Frères, Libraires-éditeurs, 1856.
- _____. **Oeuvres de Théophile Gautier. Nouvelles**. Paris : Éditeur Alphonse Lemerre, 1897.
- _____. **Oeuvres de Théophile Gautier. Romans et contes**. Paris : Éditeur Alphonse Lemerre, 1897.
- _____. Préface. In :_____ **Mademoiselle de Maupin**. Paris : G. Charpentier, éditeur, 1878.
- _____. **Souvenirs romantiques**. Paris : Librairie Garnier Frères, 1929.
- _____. Utilité de la poésie. In :_____ **Fusains et eaux-fortes**. Paris: G. Charpentier, éditeur, 1880.
- GOSSELIN SCHICK, C. **Seductive Resistance: the poetry of Théophile Gautier**. Amsterdam – Atlanta: Rodopi B.V., 1994.
- GUINSBURG, J. (Org.) **O Romantismo**. 4^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**. Tradução de Alípio C. De Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HEGEL, G. W. F. **Estética: a Arte Clássica e a Arte Romântica** - Vol. IV. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães editores, 1973.
- SPOELBERCH DE LOVENJOUL, Charles, Vicomte de. **Histoire des oeuvres de Théophile Gautier**. Genève: Slatkine Reprints, 1968. Tome I et II.
- MACHADO, G.M. (Org.) **O Romantismo Francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões**. Araraquara: UNESP, 1992.
- MARTINO, P. **Parnasse et Symbolisme**. 11. éd. Paris: Librairie Armand Colin, 1947.
- POUND, E. **Abc da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- RAYMOND, M. **De Baudelaire au Surréalisme**. Paris: Librairie José Corti, 1966.
- RIEBEN, P. “Le delire en un temps de chemins de fer” In:___ **Délires Romantiques: Musset, Nodier, Gautier, Hugo**. Paris: José Corti, 1989.
- SANGSUE, D. **Le récit excentrique: Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier**. Paris : José Corti, 1987.
- STAËL, M. de. **De l'Allemagne**. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.
- TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VAX, L. **L'art et la littérature fantastiques**. Paris : Presses Universitaires de France, 1960.
- WILSON, E. **O Castelo de Axel** – estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

UMA REAPRESENTAÇÃO DE HENRY MILLER: LITERATURA E RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DO ESCRITOR AMERICANO

Daniel Rossi

Doutorando

Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro (Or.)

Muitas mudanças ocorreram no decorrer desta pesquisa e esta descrição do estado atual pretende narrar a trajetória dessas mudanças, bem como a situação atual em que nos encontramos, bem encaminhados para o momento da qualificação. A primeira e maior mudança neste trajeto se deu quanto às ambições buscadas anteriormente.

A ideia inicial era discutir a chamada “trilogia francesa” de Henry Miller, composta pelos livros *Trópico de câncer* (MILLER, 2006) [1934], *Primavera negra* (MILLER, 1968) [1936] e *Trópico de capricórnio* (MILLER, 2008) [1939], a partir de um viés filosófico que nos permitisse abordar as relações entre literatura e vida. No entanto, muitas vezes nos encontramos em alguns becos sem saída: o principal objetivo, a relação literatura e vida, parecia não ter solidez suficiente para um tratamento acadêmico, resultando em trocas de palavras entre orientando e orientadora que não levavam a lugar algum: o orientando que não conseguia dar voz ao que pretendia com sua pesquisa; a orientadora preocupada em traçar uma linha coerente de ação que levasse à produção de uma tese satisfatória.

Sendo assim, num verdadeiro trabalho de buscar as razões semi-veladas para a escolha das obras de Henry Miller enquanto objeto de estudo, chegamos ao ponto nevrálgico do que se trataria o trabalho: uma reapresentação de Henry Miller. Não tanto de Miller, quanto de sua obra literária. Claro está que o título *Uma reapresentação de Henry Miller* sugere certa ideia de que a obra de Miller tenha sido totalmente esquecida (algo improvável já que objeto de estudo), ou que o autor tenha sido alvo de uma injustiça histórica (outra razão improvável, já que gozou em vida em ver suas obras se tornarem *best-sellers* mundias). E é justamente neste ponto que podemos começar a descrição do estágio atual da pesquisa.

Primeiramente, a questão da reapresentação. Henry Miller é um escritor americano que gozou de amplo reconhecimento durante boa parte do século XX. Devido à sua história com a censura (suas obras só seriam liberadas nos EUA, seu país de origem, e em outros lugares do mundo a partir da década de 1960 – quase 30 anos após a publicação de seu primeiro romance na França¹⁹), o conteúdo de seus livros foi taxado como obsceno ou pornográfico. As novidades

¹⁹ Henry Miller faz um balanço de suas obras ainda proibidas no prefácio de *Big Sur e as laranjas de Hieronymus Bosch*, publicado em 1957. Escrito antes da liberação de seus livros nos EUA, que ocorre apenas em 1961, este prefácio nos dá valiosas informações sobre quais obras ainda sofriam censura e em quais países: “Os títulos seguintes, todos eles, com exceção de um, publicados originalmente em inglês, em Paris, e cuja maioria agora foi traduzida para francês, alemão, dinamarquês, sueco e japonês, ainda estão proibidos neste país [EUA]: *Trópico de câncer*, *Aller retour New*

estilísticas e de conteúdo que a trilogia francesa trouxe foram esquecidas pelo meio do caminho, mesmo que Miller tenha conhecido um grande reconhecimento por sua obra mesmo antes da liberação de seus livros mais importantes. Mesmo com esse reconhecimento crítico, misturado com boa dose de críticas moralizantes e com críticos chocados com o conteúdo das obras, a obra do escritor americano conheceu um destino singular.

Recebida com grande alarido pela crítica (Edmund Wilson (1952), Maurice Blanchot (1997), George Orwell (2005), entre outros), as primeiras obras de Miller e, principalmente, seu primeiro livro – *Trópico de câncer* (MILLER, 2006b) – chegou a encontrar um público pronto a oferecer críticas a uma obra que foi publicada em pequena tiragem na França, somente em língua inglesa pois a censura proibia sua tradução. E a questão da censura é o que faz, justamente, da recepção da obra de Miller um caso *sui generis*: após esta primeira recepção crítica, ocorre um grande silêncio sobre a obra de Henry Miller. Impossibilitados de falar sobre obras que a maioria não teria acesso, a crítica da literatura milleriana se cala durante muitos anos após a publicação de seu primeiro romance em 1934.

Com a liberação de suas obras na década de 1960, era de se esperar que a crítica viesse a produzir mais artigos, críticas e outros tipos de intervenção acadêmica sobre a obra de um escritor conhecido e festejado em boa parte do mundo mesmo que ainda pouco publicado por meios mais abrangentes. Henry Miller torna-se um *best-seller* e a crítica ainda hesita em avaliar sua obra. O que aparece é ainda muito tímido, intercalado com obras de fôlego como a de Norman Mailer (a coletânea *Genius and Lust* (MAILER; MILLER, 1976), que mescla trechos da obra de Henry Miller com ensaios feitos por Norman Mailer). Nesse ínterim de vazio de produção crítica sobre sua obra, Henry Miller encontra um outro tipo de crítica ainda nascente: a crítica feminista, encarnada por Kate Millet em seu livro *Sexual Politics*²⁰. Norman Mailer, outro a ser alvo da crítica de Millet, escreverá o livro *Prisoner of Sex* (MAILER, 1971) em que falará de si mesmo e tentará defender Henry Miller e D. H. Lawrence das críticas ferrenhas de Millet. Muito foi dito e re-dito sobre misoginia, machismo, entre outros, na obra de Miller. Mas o certo é que este tipo de discussão acabou desviando o foco da crítica da potência criativa e a novidade estilística que Miller introduzia na literatura americana. Não é o caso, aqui, de avaliar a correção destas interpretações: com certeza elas levantaram pontos importantes para o movimento feminista e a luta da mulheres por uma sociedade mais equânime, mas deixavam escapar outras características que ainda não tinham sido exploradas a contento na obra do autor. A censura, e esta precoce crítica feminista, contribuíram

York, *Black spring*, *Trópico de capricórnio*, *The world of sex*, *A crucificação rosada* (*Sexus* e *Plexus*). *Sexus*, atualmente, está com a publicação proibida – em qualquer idioma! – na França” (MILLER, 2006a, p. 9-10).

²⁰ Uma boa discussão sobre a crítica feminista e a obra de Henry Miller é feita por Erica Jong em seu *The Devil at Large* (JONG, 1994). A própria perspectiva de Kate Millet é aí discutida e a autora oferece uma visão de conjunto da obra de Miller que é, ao mesmo tempo, crítica e esclarecedora.

para a construção de Henry Miller enquanto lenda pornográfica e machista, deixando de lado as inovações que seus livros introduziram na literatura americana do início do século XX.

Após esse frenesi crítico, o vácuo se instalara na recepção crítica da obra de Miller: um primeiro momento de reconhecimento; o *best-seller* após a suspensão da censura; o misógino pornógrafo e, por fim, apenas mais um escritor a que não se devia tanta atenção. O fracasso da crítica em avaliar as obras de Miller, principalmente a sua pujante trilogia francesa, só era quebrado por poucas incursões críticas que não se constituíam enquanto *corpus* mais robusto de fontes de pesquisa para novos interessados em conhecer sua obra.

Desta maneira, nosso intuito ao fazer a “reapresentação” deste importante escritor americano está intimamente ligado a este vácuo que ronda sua obra. Para estruturar nossa pesquisa, dividimos a tese da seguinte forma: em cinco capítulos, nosso trabalho procura fazer um restrospecto da obra de Miller, partindo do cerne de sua produção literária que são os livros elencados enquanto objetos de estudo: *Trópico de câncer*, *Primavera negra* e *Trópico de capricórnio* – todos publicados em Paris, França, durante a década de 1930.

No primeiro capítulo discutimos as inovações introduzidas por Miller na literatura americana, tanto em sua forma de expressão quanto em sua forma de conteúdo. Analisando os três livros componentes da “trilogia francesa”, nosso objetivo principal é colocar em evidências as características que chegaram a influenciar boa parte da literatura americana, mesmo que de maneira velada. A escolha pela enunciação na primeira pessoa, o tempo não linear em que se desenrolam estas narrativas, bem como a inclusão da obscenidade enquanto forma estética são o foco desta primeira aproximação às obras do autor.

O segundo capítulo busca mostrar como Henry Miller foi influenciado pela literatura e vanguardas do início do século XX e, com sua forma particular de escrita, conseguiu produzir uma obra que fazia referências ao seu tempo ao mesmo tempo em que construía uma literatura diferenciada de seus pares da época. Discutindo o dadaísmo, surrealismo, a literatura de James Joyce e Louis-Ferdinand Céline, procuramos colocar em evidência esse *corpus* literário que forma a base da escrita de Henry Miller, percebendo o afastamento e a aproximação do autor americano com estas outras obras e vanguardas do período.

No terceiro capítulo o intuito é mostrar a importância da literatura de Miller como influência da literatura *beatnik*, e como suas obras abrem caminho para a literatura destes autores considerados transgressores em sua época. Mais do que um estudo comparativo, o principal objetivo é perceber o caminho comum percorrido pelos autores *beats* ao buscarem uma “prosa espontânea” (para usar o termo de Jack Kerouac) e de como a influência de Miller e sua obra foram

responsáveis por abrir uma nova forma de expressão para autores como Jack Kerouac, Allen Ginsberg²¹ e William S. Burroughs.

No quarto e, por enquanto, último capítulo analisamos alguns autores responsáveis pela primeira recepção da obra de Henry Miller: suas impressões, avaliações e receios mostrando tanto o choque, quanto a admiração destes críticos pela obra do nascente escritor. Edmund Wilson, George Orwell e Maurice Blanchot são os principais críticos cujos trabalhos oferecem uma perspectiva interessante sobre como foi a recepção dos críticos do período à obra milleriana.

Este percurso já bem definido para a discussão dos três livros elencados dentre a grande quantidade de obras publicadas de Henry Miller, não foi percorrido sem percalços. Como dissemos no início deste resumo do estado da pesquisa, a ideia inicial era outra. Devido a questões de tempo, e outras que não serão aqui mencionadas, foi conveniente seguir este outro caminho. O que ainda fica enquanto promessa, que esperamos não ser malograda, é a oportunidade de, após a qualificação com o trabalho estruturado da maneira que aqui apresentamos, possa surgir o tempo e a gana de perseguir certas vias propostas na ideia anterior. E, ao fim e ao cabo, resta a velha e longa luta contra o fracasso. Parafraseando Enrique Vila-Matas em seu livro *Ar de Dylan*: “O fracasso é a prefiguração natural do destino do pesquisador”. Esperamos pelo menos oferecer algum tipo de luta contra este destino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLANCHOT, Maurice. De Lautréamont a Miller. In: BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 159-171.

BRADBURY, Malcolm. **O romance americano moderno**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BURROUGHS, William S. **O gato por dentro**. Tradução de Edmundo Barreiros. Porto Alegre: L&PM, 2007.

BURROUGHS, William S. **Almoço nu**. Tradução de Daniel Pellizzari. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. *Trópico de Câncer* – de Henry Miller. In: SEIXAS, Heloísa (org.). **As obras-primas que poucos leram**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CELINE, Louis-Ferdinand. **Viagem ao fim da noite**. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

²¹ Uma recente publicação nos deixou ainda mais seguros em abordar estas relações entre a literatura de Miller e dos *beats*: nas entrevistas coligidas no volume *Mente espontânea* (GINSBERG, 2013), de Allen Ginsberg, podemos ver a recorrência do nome de Henry Miller e as avaliações que o poeta *beat* fazia de sua obra, bem como o impacto que tiveram na literatura dos outros autores *beatniks*.

- DELEUZE, Gilles. Para dar um fim ao juízo. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter PálPelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997b, p. 143-153.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- GINSBURG, Allen. **Mente espontânea**: entrevistas selecionada, 1958-1996. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. Barueri, SP: Novo Século, 2013.
- JONG, Erica. **The devil at large**: Erica Jong on Henry Miller. London: Vintage, 1994.
- JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- MAILER, Norman; MILLER, Henry. **Genius and lust**: a journey through the major writings of Henry Miller. New York: GrovePress, 1976.
- MAILER, Norman. **The prisoner of sex**. London: Weidenfeld and Nicolson, 1971.
- MILLER, Henry. **Big Sur e as laranjas de Hieronymus Bosch**. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006a.
- MILLER, Henry. Carta aberta aos surrealistas de todo o mundo. In: MILLER, Henry. **O olho cosmológico**. Tradução de H. Silva Letra. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 147-188.
- MILLER, Henry. Reflexões sobre a arte de escrever. In: MILLER, Henry. **A sabedoria do coração**. Tradução de Lya Wyler. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 21-29.
- MILLER, Henry. **Os livros da minha vida**. Tradução de Ana Bastos. Lisboa: Antígona, 2004.
- MILLER, Henry. **Primavera negra**. Tradução de Aydano Arruda. São Paulo: IBRASA, 1968.
- MILLER, Henry. **The Obelisk trilogy**. Paris: Olympia Press, 2005.
- MILLER, Henry. **Trópico de câncer**. Tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006b.
- MILLER, Henry. **Trópico de capricórnio**. Tradução de Marcos Santarrita e AngelaPessôa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- MOREIRA, Marcos. **Henry Miller**: nenhuma ousadia é fatal. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Encanto Radical, n. 39)
- NADEAU, Maurice. **História do surrealismo**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- NASCIMENTO, Esdras do. **O mundo de Henry Miller**. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Record, 1969.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ORWELL, George. Dentro da baleia. In: ORWELL, George. **Dentro da baleia e outros ensaios**. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 95-144.
- PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- REALITY STUDIO. Henry Miller and William Burroughs: an overview. Disponível em: <<http://realitystudio.org/scholarship/henry-miller-and-william-burroughs-an-overview/>>. Acesso em: 09 maio 2014.
- ROSSI, Daniel. **Filosofia nos trópicos**: literatura e filosofia em *Trópico de câncer*. Campo Grande (MS): UFMS, 2011. (Dissertação de mestrado).
- WILSON, Edmund. **The Shores of Light**: a literary chronicle of the twenties and thirties. New York: Farrar, Straus and Young Inc, 1952.

FICÇÃO E HISTÓRIA: TRANSFIGURAÇÕES DO PASSADO EM NARRATIVAS DE TEOLINDA GERSÃO E MIA COUTO

Daniela Aparecida da Costa
Doutoranda – Bolsista CAPES/DS
Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel (Or.)

A pesquisa de doutorado em desenvolvimento (2011-2015), intitulada “Ficção e História: “transfigurações” do passado em narrativas de Teolinda Gersão e Mia Couto”, está inserida na linha de pesquisa Teorias e Crítica da Narrativa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara, sob orientação da Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel. O estudo foi aprovado no Exame Geral de Qualificação, em abril deste ano, e encontra-se no processo de escrita da versão final da tese para o Exame de Defesa, com data provável em 30/04/2015.

A investigação focaliza interações entre literatura e História em narrativas de dois escritores contemporâneos das literaturas de língua portuguesa: Teolinda Gersão (Portugal) e Mia Couto (Moçambique). Nosso *corpus* de análise é constituído de quatro romances: *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de 1982, e *A árvore das palavras*, de 1997, de Gersão e *Terra sonâmbula*, de 1992 e *Vinte e zinco*, de 1999, de Couto. A escolha dessas obras deveu-se ao fato de incorporem em sua urdidura fatos históricos recentes nos dois países que, em muitos aspectos, possuem pontos de intersecção, devido ao colonialismo português na África do século XV ao XX, que teve término somente com a Revolução dos Cravos de 25 de abril de 1974.

Outros fatores também justificam a escolha do nosso *corpus*. Os dois romances de Couto foram escolhidos por tecerem certa sequência cronológica na tomada dos fatos pela ficção; os dois da escritora portuguesa, por trazerem, no corpo ficcional, questões históricas muito próximas às das narrativas do escritor moçambicano e também por abordarem o mesmo tempo histórico, mas em espaços diferentes. Além do procedimento de tomada da matéria histórica, os dois autores se aproximam por fazerem uso de uma escrita intimista: ao lado do factual, há o aflorar de subjetividades que mostram os dramas humanos individuais de personagens que, metonimicamente, refletem a coletividade. Além disso, tais textos subvertem as estruturas narrativas e/ou mesclam gêneros, como é o caso, por exemplo, de *Vinte e zinco*, de Mia Couto, que embaça as fronteiras preestabelecidas para o gênero diário, formando um romance-diário, como o estudo irá demonstrar.

O termo transfiguração, empregado no título e adotado nas análises das obras, é tomado com base na definição cunhada por Maria Teresa de Freitas (1986, p.7), ao analisar as relações entre literatura e História na obra ficcional de André Malraux.

É consenso entre os críticos a afirmação de que na prosa atual em Portugal e Moçambique a incorporação, no corpo textual, do contexto histórico recente das duras realidades

vividas pelas duas nações é empregada de forma ostensiva – principalmente nas obras do pós-independência (das ex-colônias portuguesas da África) e do pós-25 de Abril de 1974. Deseroicizando a História oficial, os romances de Gersão e Couto, aqui estudados, dão margem à imaginação e invenção literárias, sem a preocupação de demarcar fielmente o mote histórico. A presença da temática histórica é percebida numa primeira leitura dos romances de Gersão e Couto, seja por fazerem parte do domínio do senso comum do leitor, seja por existirem de maneira efetiva no discurso veiculado pela historiografia: ditadura salazarista, colonialismo, Guerra Colonial, Revolução dos Cravos, entre outros.

Cabe ressaltar, no entanto, que esta investigação não pretende debruçar-se na matéria histórica em si, mas, no como a literatura dos dois escritores incorpora o factual como estratégia narrativa, numa espécie de performance literária, tornando-o parte significativa do texto literário e não mero pano de fundo. Tal peculiaridade da estratégia composicional na escrita de ambos os autores, interessa-nos por suscitar discussões em torno do conceito de *mimesis*, bem como sobre o que seria próprio de cada um dos discursos: ou seja, o que faz da História, História e da ficção, ficção, ou ainda, como se dá a fusão dos dois tipos de discurso no meio ficcional?

Vinte e zinco é texto de encomenda, escrito a pedido da Editorial Caminho para integrar a coleção Caminhos de Abril em comemoração aos 25 anos da Revolução dos Cravos. Retrata a presença dos portugueses em Moçambique, por meio da narrativa dos dias finais de um agente da PIDE, Lourenço de Castro, no período da Guerra Colonial e na iminência da Revolução em Portugal e dos movimentos de independência e libertação da colônia. O texto de Couto problematiza - de modo irônico e irreverente e, ao mesmo tempo, por meio do mistério e da magia - a presença da empresa colonial em Moçambique, pondo em xeque o “25 de Abril português” e deixa claro que tal movimento não possui o mesmo sentido para os africanos.

O cenário em *Terra sonâmbula*, de 1992, primeiro romance do autor, é o da guerra civil que eclodiu no país após a independência. O horror da guerra é quebrado pelas experiências do menino, Muidinga, e do velho Tuahir que, ao deixarem um campo de refugiados, encontram cadernos ou diários de Kindzu. Nesses escritos, os dois deparam-se com uma nova Moçambique, cheia de aventuras, magia e fatos sobrenaturais, fazendo com que a dura realidade vivida por ambos, em um país devastado pela miséria e pela guerra, seja atenuada pelo imaginário. Para Pires Laranjeira (1995, p.198), esse romance de Couto é sobre a capacidade de sonhar e de contar, pois, mesmo diante de tanta desolação, as personagens exploram o contar, o sonhar e, muitas vezes, o sobrenatural.

De Teolinda Gersão, como mencionado, fazem parte da pesquisa *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de 1982, segundo romance da autora, que é tido pela crítica como o mais político de seus livros e *A árvore das palavras*, de 1997, que tem Moçambique como cenário principal da

história.

Em *Paisagem*, apresentam-se, sobrepostos, vários momentos importantes e dramáticos da história recente de Portugal e de suas ex-colônias, como a opressão causada pelo regime salazarista, os horrores da Guerra Colonial na África e a Revolução dos Cravos. Esta surge em uma cena, em que, numa procissão religiosa, a imagem do santo padroeiro cai, numa alegoria que nos remete àquela revolução. A história aparece a nós, leitores, de forma diluída, por meio das divagações, das lembranças, da manifestação do mundo interior fragmentado das personagens, em especial de Hortense e Clara, que vivem situações-limite devido à atmosfera de opressão veiculada pelo romance. Mesmo com toda essa carga dramática, temos um final alegórico que mostra a possibilidade do novo, da mudança: o nascimento do filho de Clara.

Em *A árvore das palavras*, de 1997, o espaço da narrativa é Lourenço Marques, antiga capital de Moçambique, hoje Maputo. O romance retrata, por meio das memórias da menina e depois pelas da jovem Gita, o choque entre culturas (casa preta *versus* casa branca – divisão imaginária; Lóia *versus* Amélia), os dramas humanos, as incertezas vividas por Amélia, que se arriscou ao além-mar para viver com Laureano. Além disso, há a luta pela liberdade, narrada na terceira parte da narrativa, empreendida pelo movimento de Gita e de seus amigos centrado no ato de colar cartazes e escrever nos muros frases de incentivo à independência de Moçambique, influenciados pelos movimentos de libertação no país. Trata-se de uma narrativa permeada pela subjetividade, pela memória e pela História.

Ambos os autores partilham a recriação, em espaços geográficos diferentes, de um passado conflituoso, com dimensões e problemas diferentes em cada um dos povos. Teolinda Gersão, por exemplo, como vemos, em *Paisagem*, analisa criticamente a postura do Estado Novo de enviar os jovens para servirem em colônias na Guerra Colonial, além do drama dos retornados pós-revolução dos Cravos evidenciados por algumas personagens. Mia Couto, em *Vinte e zinco*, retratando os últimos dias de Lourenço de Castro, traz a atmosfera de perseguição, mortes, prisões e torturas em Moçambique ocasionadas pelo domínio dos portugueses durante o colonialismo. Cada um em seu espaço e tempo de escritura representa as mazelas da História, não com o objetivo de retratar fielmente o histórico, mas de transfigurá-lo e deseroicizá-lo. O que fica em evidência é o olhar crítico da literatura para com a matéria histórica recente, por meio do retrato do choque cultural, sob diferentes perspectivas, e pelas artimanhas da linguagem.

Para o estudo dessas obras é também necessária uma peculiaridade na posição crítica na análise: debruçar-se sobre o espaço geográfico da escrita de cada um dos autores. Tal posição é defendida por Edward Said, em “História, literatura e geografia” (2003, p.225-226), para a análise dos textos literários contemporâneos, em especial os pós-coloniais, quando afirma ser indispensável pensar a literatura a partir do seu espaço geográfico de produção, devendo-se levar em consideração

as mudanças geográficas do mundo pós-eurocêntrico. É preciso, portanto, de acordo com o autor, refletir sobre o espaço não só textual, mas social, para a compreensão das diferentes perspectivas construídas no processo de tomada dos fatos e incorporação da História e da memória pelas literaturas pós-coloniais, posição que tomamos na tese.

A pesquisa contou com estágio de doutoramento sanduíche, no período de 01/03/2013 a 31/07/2013, junto ao Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Cabral Martins. A realização do PDSE teve fundamental importância para o processo de investigação, pois proporcionou acesso a materiais bibliográficos fundamentais para o êxito das atividades traçadas para a pesquisa no exterior e a continuidade da tese no Brasil.

Além disso, foi possível realizar um contato pessoal com Teolinda Gersão que, na ocasião, falou sobre o seu processo de escrita e deu esclarecimentos elucidativos sobre as relações entre literatura e realidade que permeiam o projeto estético de sua obra, em especial dos romances *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e *A árvore das palavras*, que fazem parte do nosso *corpus*.

O desenvolvimento da pesquisa conta, como embasamento teórico-crítico, com proposições relativas às seguintes direções:

a) estudos sobre a interação entre literatura e história e sobre o problema da representação da realidade. Destacam-se: o “Livro X” de *A república* (1973), de Platão e “Poética” (1985), de Aristóteles, *Literatura e história: o romance revolucionário* de André Malraux (1986), de Maria Teresa de Freitas e *Literatura e sociedade* (2000), de Antonio Candido;

b) textos dos estudos culturais para a compreensão da configuração da literatura em países de independência recente, como é o caso de Moçambique. Destacam-se: “História, literatura e geografia” (2003) e *Cultura e imperialismo* (2011), de Edward Said; *O local da cultura* (1998), de Homi Bhabha e *Da diáspora* (2011), de Stuart Hall;

c) estudos teórico-críticos sobre a constituição e principais tendências das literaturas de língua portuguesa, em especial, sobre a produção de Moçambique com destaque para Mia Couto e de Portugal pós-Revolução dos Cravos, com destaque para a obra ficcional de Teolinda Gersão. Merecem destaque: *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (1995), de Pires Laranjeira; *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, de Ana Mafalda Leite (2003); *A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões*, de Inocência Mata (2007); *Mia Couto: espaços ficcionais* (2008), de Fonseca e Cury; *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo* (1993), de Álvaro Cardoso Gomes; *Teolinda Gersão: o processo de uma escrita* (1988), de Inês de Sousa; *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise* (1886) e *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo* (1987), de Maria Alzira Seixo, entre outros textos elencados em nossa bibliografia.

d) estudos teóricos para a compreensão dos conceitos de memória, história e ficção, destacando-se: *Tempo e narrativa* (1994-1997) e *A memória, a história, o esquecimento* (2008), de Paul Ricoeur; *História e memória* (2003), de Jacques Le Goff e *A ficção* (2006), de Karlheinz Stierle.

e) textos da teoria da narrativa para a análise de categorias narrativas. Para o estudo do tempo, história e focalização, destaque-se *Discurso da narrativa* ([19--]), de Gérard Genette; para o estudo do espaço: *Espaço e romance* (1985), de A. Dimas e *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), de Osman Lins; para o estudo da personagem utilizou-se “A personagem do romance” (1972), de Antonio Candido.

De certa forma, busca-se, com a pesquisa de doutorado, dar continuidade e aprofundamento aos nossos estudos de literatura e realidade desenvolvidos na dissertação de mestrado *Cenários do sujeito e da escrita em Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão, defendida em agosto de 2010, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP de São José do Rio Preto, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Heloísa Martins Dias. O segundo romance de Teolinda Gersão, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, é retomado no atual estudo.

Este último ano do doutorado, tem sido dedicado ao aprofundamento da análise dos romances que integram o nosso *corpus* e também de incorporação das mudanças sugeridas pela Banca de Qualificação e pela orientadora da tese, com o aprofundamento dos capítulos teóricos e de outros sugeridos por ambos, dando especial ênfase, como mencionado, à análise das narrativas do nosso *corpus*, procurando integrá-las mais à parte teórica do trabalho.

Portanto, o estudo busca, por meio da análise do *corpus* literário escolhido, confrontar os diferentes olhares sobre o passado recente das duas nações veiculados pelos romances de Teolinda Gersão e Mia Couto e traçar convergências e divergências entre a produção literária de ambos, levando sempre em consideração o contexto histórico-crítico em que essas obras foram produzidas e também a geografia (SAID, 2003, p.225-226) de cada produção e as preferências e tendências marcantes de cada um dos autores, a fim de analisar os procedimentos narrativos na incorporação do discurso da História no espaço da ficção como elemento constitutivo da matéria ficcional (CANDIDO, 2000, p.7), operando a produção de novos sentidos, por meio das instâncias narrativas. Além disso, como mencionado, investigar, no procedimento de tomada da matéria histórica, o uso de uma escrita intimista, que, por meio do aflorar de subjetividades, mostra a busca pela identidade coletiva.

Bibliografia básica

- AGUIAR e SILVA, V. M. de. **Teoria da Literatura**, 8ed. Coimbra: Almedina, 2005.
- AGAMBEN, G. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.
- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Intr. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1985, p.17-52.
- ARNAUT, A. P. D. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**: fios de Ariadne – máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. **Obras escolhidas vol. 1**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CAMPOS, H. O lugar de Luiz Costa Lima. In: LIMA, L. C. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p.9-13.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8ª. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
- _____. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CEIA, C. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 24/01/2014.
- CHABAL, P. **Vozes moçambicanas**: literatura e nacionalidade. Direção de Ana Mafalda Leite. Coleção Palavra Africana. Lisboa: Vega, 1994.
- CHAVES, R.; MACEDO, T. Caminhos da ficção da África portuguesa. **Vozes da África - Revista Entre Livros**. São Paulo, edição especial, n.6, p.44-51, 2007.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- CORDEIRO, C. R. Ficção dos anos 70. In: LOPES, O.; MARINHO, M. de F. (Dir.). **História da literatura portuguesa**: as correntes contemporâneas (vol.7). Lisboa: Publicações Alfa, 2002, p.443-462.
- COSTA, D. A. da. **Cenários do sujeito e da escrita em Paisagem com mulher e mar ao fundo**. 98 f; Dissertação de mestrado em Letras, Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2010.
- COUTO, M. **Vinte e zinco**. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- _____. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Pensatempos**: textos de opinião. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- COVA, A. e PINTO, A. C. O salazarismo e as mulheres. In: **Revista Penélope**, nº17, Lisboa, 1997.
- FERREIRA, M. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. São Paulo: Ática, 1987.
- FONSECA, M. N. S.; CURY, M. Z. F. **Mia Couto**: espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- FREITAS, M. T. de. **Literatura e História**: o romance revolucionário de André Malraux. São Paulo: Atual, 1986.
- GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (Org.). **O romance 1**: A cultura do romance. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 19[--].
- _____. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Edufm, 2006. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/site/publicacoes/download/palimpsestosmono-site.pdf>>. Acesso em: 23-08-2013.
- GERÃO, T. **Paisagem com mulher e mar ao fundo**. Lisboa: O Jornal, 1982.
- _____. **A árvore das palavras**. São Paulo: Editora Planeta, 2004.
- _____. **As águas livres**: cadernos II. Lisboa: Sextante, 2013.
- _____. **A cidade de Ulisses**. Lisboa : Sextante, 2011.

- GOMES, A. C. **A Voz Itinerante**: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Edusp, 1993.
- HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora Humanitas/UFMG, 2011.
- HOBSBAWM, E. J. **A era dos Impérios**: 1875-1914. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ISER, W. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Trad. Bluma W. Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.
- _____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes vol.II**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. **O Fictício e o Imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- LÄMMERT, E. História é um esboço: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance. **Estudos Avançados** [online]. 1995, vol.9, n.23, p. 289-308.
- LARANJEIRA, P. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- LEITE, A. M. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Edições Colibri, 2003.
- LEPECKI, M. L. Contaminações: romance, crônica, história. In: REIS, Carlos (Dir.). **História crítica da literatura portuguesa**: do Neorrealismo ao Post-Modernismo (vol.IX). Lisboa: Verbo, 2005, p.268-272.
- LIMA, L. C. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. **Mimesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LOPES, O.; MARINHO, M. de F. (Dir.). **História da literatura portuguesa**: as correntes contemporâneas (vol.7). Lisboa: Publicações Alfa, 2002.
- LOURENÇO, E. **Mitologia da saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. **Labirinto da saudade**: psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- _____. Uma literatura nova. In: REIS, C. (Dir.). **História crítica da literatura portuguesa**: do Neorrealismo ao Post-Modernismo (vol.IX). Lisboa: Verbo, 2005, p.265-268.
- LUKÁCS, G. **La novela histórica**. México: Ediciones Era, 1966.
- _____. O romance como epopéia burguesa. Trad. Letizia Zini Antunes. **Ad Hominem**. São Paulo, Estudos e Edições Ad Hominem, n. 1, p. 87-136, 1999.
- MARGARIDO, A. **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A regra do jogo, 1980.
- MAGRIS, C. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, F. **A cultura do romance I**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.1013-1028.
- MARTINS, M. A. D. A mulher na literatura portuguesa nos últimos anos do Salazarismo. In: **Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História**. ANPUH/SPUNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004.
- MATA, I. Os espaços romanescos de Mia Couto. In: FONSECA, M. N. S.; CURY, M. Z. F. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- _____. **A literatura africana e a crítica pós-colonial**: reconversões. Luanda: Editorial Nzila, 2007.
- MENDONÇA, F. Para uma periodização da literatura moçambicana. In:_____. **Literatura moçambicana**: a história e as escritas. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988. p.33-45.

NOA, F. **Império, mito e miopia**: Moçambique como invenção literária. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

_____. Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso. **Via Atlântica**, n.3, p. 58-68, dez de 1999. Disponível em: < http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03_05.pdf>. Acesso em: 10 de fev. de 2012.

PADILHA, L. C. **Novos pactos, outras ficções**: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. (Coleção Memória das Letras: 10). Porto alegre: EDIPUCRS, 2002.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v.42, n.4, p.137-155, dez. 2007.

PIMENTEL, I. A situação das mulheres no século XX em Portugal. **Revista on-line Caminhos da memória**, julho de 2008. Disponível em: < <http://caminhosdamemoria.wordpress.com/2008/07/07/a-situacao-das-mulheres-no-seculo-xx-em-portugal-1/>>. Último acesso em: 27/08/2011.

PIRES, V. L. A Identidade do Sujeito Feminino: uma leitura das desigualdades. In: GILARDI-LUCENA, Maria Inês (org.). **Representações do Feminino**. Campinas, SP, Átomo, 2003

PLATÃO. Livro X. In: _____. **A república**. 2. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973. v.1 p. 218-260.

REIS, C. (Dir.). **História crítica da literatura portuguesa**: do Neorrealismo ao Post-Modernismo (vol.IX). Lisboa: Verbo, 2005.

RIBEIRO, M. C. **Uma história de regressos**: império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo. Porto: Edições Afrontamentos – Centro de Estudos Sociais, 2004.

RITA, A. **Paisagens & figuras**. Lisboa: Esfera do Caos Editora, 2011.

ROANI, G. L. Sob o vermelho dos cravos de abril: literatura e revolução no Portugal contemporâneo. **Revista Letras**, Curitiba, n. 64, p. 15-32, 2004.

_____. **No limiar do texto**: literatura e história em José Saramago. São Paulo: Annablume, 2002.

ROCHA, C. Ficções dos anos 80. In: LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima (Dir.). **História da literatura portuguesa**: as correntes contemporâneas (vol.7). Lisboa: Publicações Alfa, 2002, p.463-485.

SAID, E. História, literatura e geografia. In: _____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

_____. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, D. A. O continente: um romance histórico tradicional ou um novo romance histórico? **Akrópolis**, Umuarama, v. 17, n. 3, p. 123-129, jul./set. 2009.

SEIXO, M. A. **A palavra do romance**: ensaios de genealogia e análise. Lisboa: Horizonte Universitário, 1986.

_____. **Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

SECCO, C. L. T. R. Entre crimes, detetives e mistério... Pepetela e Mia Couto: riso, melancolia e o desvendamento da história pela ficção. **Revista Mulemba**. Rio de Janeiro, v.1, p.1-15, jul/dez 2011. Disponível em: < http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_5_10.php>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2012.

STIERLE, K. **A ficção**. Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006. (Coleção Novos Cadernos do Mestrado vol.1)

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TUTIKIAN, J. **Velhas identidades novas**: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

WHITE, H. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

AFINIDADES ENTRE O TRÁGICO DE *ÉDIPO REI* E O TRAGICÔMICO D' *A VISITA DA VELHA SENHORA*

Daniela Manami Mippo

Mestranda

Profa. Dra. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas (Or.)

Objetivos

Tem-se o objetivo de comparar as peças de Friedrich Dürrenmatt, *A visita da velha senhora* e *Édipo Rei*, de Sófocles. Os critérios de comparação serão: aspectos trágicos, enredo e distanciamento do público em relação ao espetáculo.

É importante que se faça o levantamento das semelhanças ao mesmo tempo em que se dê destaque para características díspares dentro da ação semelhante, uma vez que é por meio da combinação de características, semelhantes ou não, que ações em ambas as peças alcançam determinados resultados.

Aristóteles, na *Poética*, defendia que o conjunto de ações compunha a fábula, ou enredo; tanto em Sófocles quanto em Dürrenmatt pode-se observar que há o correr das ações bem como suas consequências, e que seu conjunto resulta no enredo, sendo esse então o responsável pelo teor trágico ou tragicômico de cada peça. Assim, primeiramente faremos a análise do enredo, relacionando personagens e ações dentro das duas obras, levantando pontos importantes para o desenvolvimento do tema, como por exemplo, acontecimentos anteriores à ação que são de alguma maneira resgatados nas peças, pois, dessa forma, notar-se-á que algumas diferenças pertinentes ao que se passou antes do momento da ação fazem com que o enfoque desses dois enredos similares seja dado a questões diferentes.

Posteriormente o foco será voltado às características trágicas. Aplicaremos os conceitos teóricos em ambas as obras dramáticas. Feito o levantamento dos aspectos trágicos será possível a comparação destes entre as obras, ressaltando pontos de semelhança e diferença.

Por fim, como objetivo decorrente do principal, proceder-se-á a uma investigação da continuidade dos pressupostos do distanciamento épico na obra de Dürrenmatt. Esse distanciamento vem em decorrência da quebra da diegese e é proposto para que haja uma interrupção da inércia do espectador em relação ao que está sendo encenado, para que o incite a agir, segundo as palavras de Anatol Rosenfeld:

Um dos exemplos mais usados por Brecht para exemplificar esta maneira de ver é o de Galileu fitando o lustre quando se pôs a oscilar. Galileu *estranhou* essas oscilações e é por isso que lhes descobriu as leis. O efeito de distanciamento procura produzir, portanto, aquele estado de surpresa que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento. (ROSENFELD, 1965, 155)

Na obra de Sófocles, por sua vez, procuraremos características estruturais da tragédia grega clássica que dialogam com o teatro épico, uma vez que preceitos dos clássicos foram retomados na criação do novo épico defendido principalmente por Brecht, sobretudo no que toca ao distanciamento entre espectador e peça.

A análise desses três pontos nos permitirá constatar quais resquícios da tragédia clássica ainda são utilizados; a forma como esses resquícios foram ou não modificados, e de que maneira isso influi sobre a obra mais atual.

Metodologia

Será feita a comparação entre *A visita da velha senhora* e *Édipo Rei*, visando, como mencionado, aos seguintes aspectos: elementos trágicos, enredo e distanciamento provocado entre as obras e o espectador.

Para a análise dos elementos trágicos serão utilizados principalmente os conceitos de Aristóteles e Peter Szondi. O foco será dado não só aos aspectos individuais, mas também à comparação entre os pontos em comum.

Sobre o enredo será feita a comparação direta entre as obras, indicando quais personagens desempenham papel equivalente em cada enredo de acordo com suas ações e motivos. Além disso, a união de informações sobre as semelhanças e as diferenças no que toca tanto a elementos trágicos quanto enredo nos dará um panorama geral sobre o motivo que leva as duas peças a pertencerem a diferentes gêneros.

Na análise do enredo e do trágico serão apontados também recursos utilizados pelos autores na composição das obras; Dürrenmatt, por exemplo, utiliza-se do grotesco que resulta tanto na comicidade quanto no distanciamento do público frente ao que está sendo encenado. Mesmo havendo no mito de Édipo algo de grotesco²² configurado na Esfinge, Sófocles não utiliza a personagem, se limitando a uma breve referência a ela no início da peça:

Ao chegar a esta terra
tu nos livraste do ignóbil tributo
que éramos constrangidos a pagar
à Esfinge, a inexorável cantadeira; [...]

²² O grotesco presente no mito de Édipo se configura na imagem da Esfinge que perturba o povo tebano, devorando os que por ela passam e não decifram suas charadas. A Esfinge é grotesca em sua composição física porque é composta por um corpo de leão e cabeça de mulher ou falcão.

(SÓFOCLES, 1976, 8)

Isso pode ser explicado pelo fato de que quanto mais o autor grego se distancia do grotesco tanto mais se distancia sua peça do gênero cômico, uma vez que o grotesco é característica própria daquele gênero, principalmente para os clássicos, assim defendeu Aristóteles:

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor. (ARISTÓTELES, 1966, 73)

Sobre o distanciamento do espectador adentraremos em aspectos do teatro épico que são comuns à obra de Dürrenmatt, para a composição de suas peças, uma vez que sua aproximação a esse tipo de teatro é bastante conhecida e estudada. Será ressaltado também como o teatro épico dialoga com o teatro grego clássico, como versou Rosenfeld (2010), retomando muitas vezes alguns recursos utilizados pelos clássicos.

Tendo isso em vista, buscaremos elementos que provoquem esse efeito em ambas as peças. Exemplo disso é a existência de pelo menos um coro nas duas obras. O coro de *Édipo Rei* permeia a obra toda, servindo como a voz do povo que dialoga com as personagens. Já em *A visita da velha senhora* temos dois coros que também atuam como a voz do povo. O interessante é que esses dois coros dialogam também com personagens da obra, mas não só com personagens individuais, mas em seu agrupamento, temos então *as mulheres, os homens e todos*:

I CORO

Monstruosas são muitas coisas,
Os grandes terremotos,
Montes cuspidos fogo, mares encapelados,
[...]

II CORO

Mas nada mais monstruoso
Do que a pobreza:
[...]
Sufoca a desolada humanidade
[...]

AS MULHERES

Vêm as mães, desesperadas,
Definharem seus seres queridos.

OS HOMENS

Mas o homem
Pensa em revoltas,
Medita traições

(DÜRRENMATT, 1976, 169)

Assim pretendemos seguir com as comparações entre as duas obras, levando em conta teóricos citados acima entre outros presentes na bibliografia.

Fundamentação teórica e o estágio atual da pesquisa

Para chegar ao tema do projeto, a leitura de Peter Szondi (2004), *Ensaio sobre o Trágico*, foi determinante. Dentre as análises do trágico, o autor analisa a peça de Sófocles, *Édipo Rei*, em que afirma que o trágico não está no aniquilamento, mas no fato de que a própria salvação se torna aniquilamento; consta na análise ainda que apenas no final do caminho do herói para a ruína é que está a salvação e a redenção. Partindo desses pressupostos pensou-se que assim também ocorre na peça suíça *A visita da velha senhora*, em que a salvação também se torna aniquilamento e é no momento da aniquilação final do anti-herói²³ que este encontra a redenção.

Foi importante também encontrar no artigo de Askew (1961) diversas comparações entre a peça de Dürrenmatt em questão e a mitologia greco-romana, aludindo principalmente ao mito de Medeia e Édipo, corroborando o estudo comparativo entre as peças envolvidas neste projeto.

Atualmente a pesquisa se encontra em estágio inicial, sendo assim, muitas leituras estão sendo feitas com o intuito de ampliar a bibliografia e o conhecimento sobre o conceito de Tragédia ou Trágico, tanto para peças clássicas, como é o caso de *Édipo Rei*, como para peças do período em que escreveu Friedrich Dürrenmatt, denominadas Teatro Moderno por teóricos como Peter Szondi, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld e Iná Camargo Costa.

Foram feitas leituras acerca do teatro épico e suas características, uma vez que Dürrenmatt, por escrever pouco tempo depois de Brecht, se deixou contaminar por alguns elementos épicos que estavam em voga na época. No entanto, é preciso atentar para o fato de que ao mesmo tempo em que o Dürrenmatt se utilizava de características épicas, também lançava mão de outros recursos teatrais pertencentes ao Expressionismo, e ao próprio teatro clássico, destarte não se pode afirmar que a obra suíça se trata de uma peça pertencente ao teatro épico, e sim ao teatro moderno, como afirmou Magaldi: “O espírito da tragédia grega paira sobre a inexorabilidade de sua ação, mas todos os processos da literatura moderna são visíveis nela, desde a sátira e o grotesco ferozes até a hipérbole abstratizante revivificada pelo expressionismo.” (MAGALDI, 1964, p.135).

²³ Nesse ponto já há uma importante diferença entre as obras de Sófocles e Dürrenmatt; na peça grega Édipo é um herói cheio de virtudes e movido pela hybris, característica do herói grego clássico. Em Dürrenmatt, no entanto, Alfred Ill configura um anti-herói moderno, sendo, portanto, cheio de falhas de caráter e movido principalmente pela ganância possibilitada e até mesmo incentivada pelo sistema em que Ill e toda a cidade em que se passa a peça se encontram.

Para que se possa abordar de maneira satisfatória os itens que se propõe estudar com essa pesquisa, é preciso que antes se tenha feito um estudo mais aprofundado sobre a tragédia e o trágico, distinguindo o que se tem por tragédia clássica e o que é considerada a tragédia moderna. Com esses conceitos bem delineados será possível dar início à comparação entre as peças, já analisando similaridades e diferenças pelo viés trágico à qual cada peça pertence.

Juntamente ao estudo sobre o conceito de trágico, é interessante se pensar na própria distinção dos gêneros tragédia e tragicômico, que auxiliará também no processo de análise, uma vez que, entendendo melhor quais são as características específicas de cada gênero mais simples será identificá-los e relacioná-los muitas vezes ao próprio conceito trágico. No caso da tragicomédia, é possível ainda identificar quais elementos possibilitam o humor na peça, para isso será utilizado também os conceitos sobre o riso de Bergson em *O riso*, além do *Dicionário de teatro* de Pavis, que será utilizado tanto para elementos pertinentes ao humor da peça, como o grotesco, por exemplo, como também para os próprios conceitos de tragédia, trágico, gênero trágico e tragicômico.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. **A poética**. In: ARISTÓTELES. *Os pensadores: Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ASKEW, Melvin W. **Duerrenmatt's "The Visit of the old Lady"**. In: *The Tulane Drama Review*, vol. 5, nº 4. Massachusetts: The MIT Press, 1961.
- BERGSON, Henri. **O riso**. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fíama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- DILLER, Edward. **Aesthetics and the Grotesque**. In: **Wisconsin Studies in Contemporary Literature**, vol. 7, nº 3. Wisconsin: University of Wisconsin, 1966.
- DÜRRENMATT, Friedrich. **A visita da velha senhora**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- _____. **O Sósia/ Problemas do Teatro**. Trad. Rogério Silva Assis. São Paulo: Edusp, 2007.
- KLARMANN, Adolf, D. **Friedrich Duerrenmatt and the Tragic Sense of Comedy**. In: *The Tulane Drama Review*, vol. 4, nº 4. Massachusetts: The MIT Press, 1960.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- MAGALDI, Sábato. **Aspectos da dramaturgia moderna**. São Paulo: Imprensa oficial do estado, 1964.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ROGOFF, Gordon. **Mr. Duerrenmatt buys new shoes**. In: *The Tulane Drama Review*, vol. 3, nº 1. Massachusetts: The MIT Press, 1958.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SCHILLER, Friedrich. **Teoria da Tragédia**. São Paulo: Herder, 1964.
- SÓFOCLES. **Édipo Rei**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- _____. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VERNANT, Jean-Pierre. **Édipo sem complexo**. In: VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva: 1999.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Édipo em Atenas*. In: VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva: 1999.

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

Danielle de Aurélio Martinez
Mestranda – Bolsista CAPES
Profa. Dra. Renata Soares Junqueira (Or.)

Raul Brandão (1867-1930), filho e neto de homens do mar, pintor, jornalista, prosador, ficcionista e dramaturgo é autor de uma obra multifacetada que evidencia ligações com o romantismo, com “heranças finisseculares” e com o existencialismo, o surrealismo e o expressionismo.

O presente Projeto visa proporcionar um aprofundamento da leitura crítica da literatura dramática – nomeadamente do teatro do escritor português Raul Brandão (1867-1930) –, facultando subsídios para que se identifiquem na peça selecionada, o drama *O gebo e a sombra* (1923) – peça de maior fôlego do dramaturgo português (quatro atos) - primeiramente elementos característicos da linguagem teatral e, numa segunda etapa da pesquisa, configurações específicas dessa mesma linguagem que permitem distinguir no teatro brandoniano uma modernidade específica, a qual muito se aproxima das manifestações estéticas do expressionismo. Além disso, é também objetivo desta pesquisa iluminar relações entre as peças de teatro de Raul Brandão e o contexto histórico-literário da sua produção, facultando a compreensão, à luz desse contexto, dos componentes específicos da peça selecionada, isto é, das escolhas temáticas e formais do dramaturgo, vistas da perspectiva da sua possível vinculação ao expressionismo.

O *corpus* primário desta pesquisa é constituído por uma peça de teatro de autoria de Raul Brandão: *O gebo e a sombra* (1923). Ao trabalho analítico caberá esmiuçar e explicar as formas específicas criadas pelo dramaturgo nesta peça, observadas à luz das tendências estéticas do expressionismo. Para verificar a hipótese que norteia a pesquisa, qual seja, a de que o nome de Raul Brandão encabeça uma pequena lista de autores que, em Portugal, praticaram competente e sistematicamente o expressionismo no teatro, a um necessário estudo do expressionismo como estilo e/ou técnica específicos será associada a leitura subsidiária de estudos teórico-críticos de teatro moderno, estudos específicos de Estética teatral, estudos primários de psicanálise (para a orientação quanto ao provável estado de alma das criaturas do teatro brandoniano, que parecem paradigmáticas do homem moderno, do homem que experimenta uma violenta crise de identidade); e estudos específicos sobre a obra literária (e sobre o teatro, especialmente) de Raul Brandão.

O foco da análise da peça de Raul Brandão incidirá sobre a combinação de elementos próprios do *grotesco expressionista* articulados principalmente a três componentes da estrutura dramática: a) a caracterização das personagens; b) a construção do cenário; c) a evolução dos diálogos e sua consistência. Para analisar cada um desses componentes estruturais utilizaremos, a título de subsídio visual, alguns quadros expressionistas ou precursores da pintura expressionista. Assim, para a análise das personagens visualizaremos *O grito* (1893), de Edvard Munch (1863-1944), *Self-portrait with masks* (1899), de James Ensor (1860-1849), e *A fuga* (c. 1938-1939), do português Mário Eloy (1900-1951). A análise do cenário será subsidiada por outros dois quadros: *A igreja de Auvers* (1890), de Vicente van Gogh (1853-1890), e *Cozinha da Casa de Manhufe* (c. 1913), de Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918). Finalmente, a análise dos diálogos apoiar-se-á na visualização de outros três quadros: *Rua ao entardecer* (1910), de Lyonel Feininger (1871-1965), *Metropolis* (1917), de George Grosz (1893-1959), e *Casario e figuras de um sonho* (c.1931-1934), de Dominguez Alvarez (1906-1942). Uma vez que os oito quadros selecionados evidenciam escolhas estéticas que sugerem elementos humanos (psicológicos e sócioeconômicos) encontrados também na peça de Raul Brandão, acreditamos que essas obras pictóricas podem iluminar o drama que nos propomos analisar à luz do Expressionismo.

Atualmente, a pesquisa encontra-se em fase inicial, visto que o primeiro semestre do Mestrado foi dedicado, em grande parte, aos créditos referentes às disciplinas, as quais têm auxiliado para o amadurecimento de reflexões pertinentes ao desenvolvimento da pesquisa. Entretanto, foi desenvolvido um levantamento bibliográfico sobre a vida e a obra de Raul Brandão, pois a realidade finissecular, que Raul Brandão experimentou, foi uma importante fonte para a elaboração de sua obra literária. O ficcionista e dramaturgo português presenciou períodos de intensa agitação social, política e econômica em Portugal. O Ultimato Inglês (1891), o regicídio (1908), a Revolução Republicana (1910), enfim, um período de desestabilização política fez com que as mazelas da sociedade da época, além de se agravarem, viessem à tona – e Raul Brandão as denuncia em sua dramaturgia. Em 1914, a deflagração da Primeira Guerra mundial veio, pois, marcar com traços ainda mais grotescos um cenário que, em Portugal, já era tormentoso.

Desta forma, a realidade caótica, marcada pela instabilidade sociopolítica, pela crise de valores, pelo desconcerto da existência humana nesse contexto, será determinante para alterar os meios de expressão pela arte. A nova expressão literária, marcada por ostensivo hibridismo, é um dos aspectos da modernidade na dramaturgia brandoniana, que se singulariza pelas múltiplas virtualidades estéticas que nela se manifestam.

Nessa fase inicial da pesquisa também foram realizados fichamentos essenciais para compreender a gênese da dramaturgia brandoniana, que, segundo Luiz Francisco Rebello (1985), é constituída por nove peças – duas delas foram perderam-se em incêndios - além das possíveis vinte

e trinta outras que Raul Brandão projetou escrever, segundo referências encontradas em agendas, folhas e cadernos dispersos. Sete peças chegaram até nós, sendo quatro de sua autoria exclusiva: *O gebo e a sombra* (1923), *O doido e a morte* (1923), *Eu sou um homem de bem* (1923), *O Avejão* (1929), e outras duas em co-autoria, respectivamente com Júlio Brandão e Teixeira de Pascoaes, *Noite de Natal* (1899) e *Jesus Cristo em Lisboa* (1927). O teatro foi um “sonho” (REBELLO, 1985, p.67) que esteve presente ao longo da vida literária de Brandão, mas a sua aproximação do teatro tem relação íntima com a crítica. No ano de 1895, três artigos, “*Teatro e actores*” “*Cômicos*” e “*Dor Suprema*”, são publicados no jornal *Correio da Manhã*, com o qual colaborou entre os anos de 1894 e 1896. Esses artigos serão os mais relevantes da crítica teatral por ele construída, visto que, segundo Rita Martins (2007), neles “Raul Brandão já anuncia um projeto dramaturgico, desenhado através das críticas aos dramas de atualidade [...] Brandão faz a apologia de um teatro universal, para todos, onde a vida habite” (MARTINS, 2007, p. 25).

No artigo “*Teatro e actores*”, publicado em 17 de maio de 1895, Brandão anuncia aquilo que, para muitos estudiosos, consiste em sua “única proposta estética ao nível formal”, ou seja, temos “o esboço da sua dramaturgia” (MARTINS, 2007, p. 32):

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)

Opondo-se ao cenário engessado ao qual a arte teatral, até aquele momento, estava sujeita, Raul Brandão suscitará uma profunda reflexão – que constitui uma espécie de filosofia pré-existencialista – e propõe, na sua obra, uma crítica à engrenagem social decorrente do tecnicismo e do cientificismo que fizeram do sujeito social um autômato, um homem-máquina. Raul Brandão merece destaque, com efeito, porque a sua adesão tácita (implícita) à estética expressionista é a que se perfaz, no quadro da dramaturgia portuguesa, com mais coerência e persistência num dos tópicos que há pouco mencionamos, qual seja, o do “exagero crítico elevado ao grotesco” (LIMA, 2002, p. 195). Com efeito, no teatro de Brandão não só o espaço doméstico se revela infernal (quer em chave dramática, como em *O gebo e a sombra*, quer na sua contrapartida cômica, como em *O doido e a morte*), mas também os traços grotescos, usados na caracterização física e psicológica das personagens, são tão extremados que, sistematicamente, deformam as aparências até à sua completa dissolução, transformando os seus protagonistas no oposto radical daquilo que eles dizem ser ou que gostariam de ser. Noutros termos, é tamanha a exacerbação dos traços grotescos, característicos de personagens atormentadas ora pela pobreza, ora pela angústia existencial, ora pela crise dos

valores éticos, ora ainda pela neurose decorrente do fato de serem, por força de conjunturas sociais e culturais, pessoas humanas afastadas de si mesmas, dos seus sonhos e desejos mais íntimos –, são tão exacerbados os seus traços grotescos, dizíamos, que na cena deformada que o seu conjunto constitui vão caindo, uma a uma, todas as suas máscaras, tornadas insustentáveis, para afinal revelar que, por trás de cada máscara há sempre a sua contraface escarninha. Resulta deste procedimento sistemático de construção e desconstrução das personagens uma instabilidade que funciona, no fim das contas, como denúncia virulenta das condições de vida do homem moderno, submetido a forças pretensamente civilizadoras e progressistas que, no entanto, o desumanizam, tornando cada vez mais precária a vida humana – principalmente a dos pobres, os desfavorecidos do sistema capitalista de produção, mas também a dos burgueses em geral –, ainda que sob a égide do desenvolvimentismo científico e tecnológico. Na prática da cena, o resultado último é a desintegração completa, a pulverização do indivíduo e das instituições – a família, o poder judiciário, o Estado burocrático etc. –, que só sobrevivem à custa de se transformar hipocritamente no seu antípoda – é o caso do indivíduo – ou por força de uma cristalização, improdutiva e também hipócrita, das aparências, como ocorre com a família e com os poderes constituídos.

Nas etapas que se seguem para o desenvolvimento dessa pesquisa, realizaremos estudos sobre a pintura e a dramaturgia expressionista, baseando-nos em obras como *O expressionismo* de J. Guinsburg, *Ecos expressionistas na pintura portuguesa entre-guerras (1814-1940)*, de Fernando Rosa Dias, Ludwig Scheidl, *O expressionismo literário: poesia, prosa, drama*. Ademais, faremos também leitura de textos críticos à obra de Raul Brandão e de estudos específicos de estética teatral. Para isso, realizaremos o estudo de obras como a *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, de Peter Szondi, *A máscara e o sonho: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*, de Vítor Viçoso, *Noites de teatro*, de Urbano Tavares Rodrigues, *Raul Brandão: o texto e a cena*, de Rita Martins; além de outras leituras que nos auxiliem a demonstrar que, na nossa opinião, é a estética expressionista a que oferece a chave mais adequada a uma leitura em profundidade da obra de Brandão. Qualquer dos *topoi* dessa estética, seja o da “exaltada estilização da experiência”, seja o da perspectiva de uma “subjetividade contaminada pela história” ou o da crítica à “mecanização” do homem e à “aniquilação do indivíduo na sociedade capitalista”, seja, principalmente, “o exagero crítico elevado ao grotesco” – todos são traços que se encontram, abundantemente, nos escritos literários de Raul Brandão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARATA, José Oliveira. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
 BORJA, Luís de. Os nefelibatas. In: GUIMARÃES, Fernando (Org.). **Ficção e narrativa no Simbolismo**. Lisboa: Guimarães Editores, 1988. p. 25-43.

- BRANDÃO, Raul. **Teatro**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991. (Obras Completas de Raul Brandão, 7).
- CASTILHO, Guilherme de. A dramatização de uma problemática: o teatro. In: _____. **Vida e obra de Raul Brandão**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006. p. 383-425.
- CORREIA, Maria Clara Abelho Amarante Nunes. **A negação como elemento de teatralidade na obra de Raul Brandão**. Lisboa, 1988. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- CRUZ, Duarte Ivo. **Introdução ao teatro português do século XX**. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.
- _____. **História do teatro português**. Lisboa: Editorial Verbo, 2001.
- DIAS, Fernando Rosa. **Ecos expressionistas na pintura portuguesa entre-guerras (1814-1940)**. Lisboa: Campo da Comunicação, 2011.
- DIAS, Maria Heloísa Martins. **A estética expressionista**. Cotia: Íbis, 1999.
- EIRAS, Pedro. **Esquecer Fausto**: a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol. Porto: Campo das Letras, 2005.
- 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.
- FERREIRA, Vergílio. No limiar de um mundo, Raul Brandão. In: _____. **Espaço do invisível II** (ensaios). Lisboa: Arcádia, 1976. p. 171-224.
- FREUD, Sigmund. O mal estar na civilização. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 21, p. 73-148.
- _____. **Textos essenciais da psicanálise**: a estrutura da personalidade psíquica e a psicopatologia. 2 ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2001. v. 3. (Biblioteca Universitária, 53).
- GUINSBURG, J. (Org.). **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Stylus, 11).
- GUINSBURG, J. et al. (Orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. **Transfigurações de Axel**: leituras de teatro moderno em Portugal. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
- KAYSER, W. **O grotesco**. Tradução de J. Guinsburg. 1ª ed., 3ª reimpressão, São Paulo: Perspectiva, 2013. (Stylus, 6).
- LIMA, Mariângela Alves de. Dramaturgia expressionista. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 189-221.
- LOURENÇO, Eduardo. Cultura portuguesa e expressionismo. In: _____. **A nau de Ícaro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 23-36.
- MACHADO, Álvaro Manuel. **Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo**. Lisboa: ICALP, 1984. (Biblioteca Breve, 88).
- MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MARTINS, Rita. **Raul Brandão: o texto e a cena**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007. (Estudos e Temas Portuguesas).
- MIRANDA, Orsini de. Teatro: o novo livro de Raul Brandão. **De teatro**: revista de teatro e música (Lisboa), n. 13, p. xvi, set. 1923.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. Raul Brandão e o legado do Expressionismo. In: _____. **História crítica da literatura portuguesa**: do fim-de-século ao Modernismo. Lisboa: Editorial Verbo, 1995. v. 7, p. 267-311.
- REBELLO, Luiz Francisco. **Imagens do teatro contemporâneo**. Lisboa: Ática, 1961.
- _____. **O jogo dos homens**: ensaios, crônicas e críticas de teatro. Lisboa: Ática, 1971.
- _____. **História do teatro português**. Lisboa: Europa-América, 1972.

- REBELLO, Luiz Francisco. Nota introdutória. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de, PONCE DE LEÃO, António. **Alma**: original em 1 acto. Lisboa: Rolim, 1987. p. 7-24.
- _____. 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, 1977. (Debates, 153).
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Cinema, teatro e modernidade).
- SCHEIDL, Ludwig. **O expressionismo literário**: poesia, prosa, drama. Coimbra: Minerva, 1996.
- SEIXO, Maria Alzira. Raul Brandão e os sentidos do modernismo português. In: VVAA. **AO Encontro de Raul Brandão** (Actas do Colóquio). Porto: Universidade Católica Portuguesa; Lello Editores, 2000. p. 15-26. (Colóquios da Universidade Católica).
- SILVA, Carlos Henrique do Carmo. O recorte do sensível e a categoria do espanto na estética de Raul Brandão. In: VVAA. **AO Encontro de Raul Brandão** (Actas do Colóquio). Porto: Universidade Católica Portuguesa; Lello Editores, 2000. p. 55-77. (Colóquios da Universidade Católica).
- VALENTIM, Jorge. Imagens crepusculares: Columbano e Raul Brandão no Portugal finissecular oitocentista. **Gragoatá**: Revista da UFF (Niterói), n. 16, p. 33-49, 2004.
- VIÇOSO, Vítor. **A máscara e o sonho**: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão. Lisboa: Cosmos, 1999. (Cosmos Literatura, 42).

UMA VERSÃO DO CANTO III DE *PUNICA* E A TEORIA MODERNA DA TRADUÇÃO

Débora Cristina de Moraes
Mestranda - Bolsista CAPES
Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira (Or.)

1. Objetivos

Este trabalho pretende apresentar uma visão das discussões modernas 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)

Propomos a tradução de Sílio Itálico, servindo-nos de modo produtivo do trabalho de Filinto Elísio, à medida que a retomada de um texto já traduzido oferece aos interessados e estudiosos da história da tradução, duas ou mais leituras que se tornam passíveis de serem estudadas ao lado do texto de partida.

A pesquisa tenciona, então, situar uma nova leitura além da já feita pela a tradução de Filinto Elísio de *Punica*, e oferecer — dialogando com ele — uma tradução contemporânea do Canto III da obra citada, seguindo uma tendência de vários países de resgatar e reapresentar aos leitores da atualidade um dos últimos autores épicos de renome da literatura clássica romana, Sílio Itálico.

2. Metodologia

Há uma tradição a ser respeitada que canonizou certos autores clássicos ao longo dos séculos. Porém, na literatura é necessário abrir os horizontes da crítica e trazer a lume autores e obras que permaneceram no esquecimento.

O século de ouro da literatura da Roma Antiga²⁴ consagrou Virgílio, Ovídio, Horácio, entre outros, que foram e são exaustivamente estudados. É inquestionável a importância desses autores para toda a literatura ocidental, entretanto, nos anos imediatamente posteriores a esses autores, a literatura romana sobreviveu e grandes obras foram produzidas. Atualmente há estudiosos voltados a esse resgate de obras que, até pouco tempo atrás, estavam fora do cânone escolar dos

²⁴ Seguimos aqui a denominação de Gian Biagio Conte em *Latin literature: a history* para os períodos da literatura latina estudada.

Estudos Clássicos, sendo nosso esforço colaborar para esse movimento com a tradução do Canto III de Sílio Itálico.

A tradução será feita em prosa, fato que reconhecemos ser um afastamento do “ser” da obra poética, dado à relevância do verso para nossa tradição literária. Sobre esse particular, recorremos a Campos que ao expor sobre a intraduzibilidade de certas obras afirma “[...] donde parecer-nos mais exato, para este e outros efeitos, substituir os conceitos de prosa e poesia pelo de texto.” (1992, p.34) Assim, a tradução expressiva que pretendemos do “texto” de Sílio Itálico atentar-se-á para outros aspectos que constituem o texto literário em questão, prescindindo, porém, de estratégias de versificação. Lembramos também Berman (2007, p.96) que expõe a hipótese de que:

[...] o poema épico [...] mantém uma relação essencial com a grande prosa [...]. Talvez a tradução-em-prosa deva ser considerada como uma *possível* tradução de poesia para *algumas* obras.

Não pretendemos afirmar antecipadamente ser este o caso de *Punica*, mas sim notar que tal preceito existe desde Hegel e Goethe e necessita ainda de reflexão apropriada (BERMAN, 2007, p.96).

Entendemos que, como ciência em reflexão, a tradução deve cumprir suas etapas para que o aprendizado seja internalizado e para que a reflexão seja intensificada a cada passo, de modo que ao fim – isto é, em etapas de formação seguintes ao mestrado – se chegue ao desenvolvimento de uma tradução em versos metrificados. Seguimos aqui um preceito de Goethe, citado por Berman (2007, p.97), para quem os passos da tradução seriam: a) tradução palavra por palavra (não literária); b) tradução adaptadora ou paródica e c) tradução interlinear elaborada. Vemos que neste último poderíamos considerar gradações nas quais chegaríamos a uma tradução expressiva. Buscaremos, então, nesta primeira abordagem do texto de Sílio Itálico, reproduzir alguns aspectos de seu construto artístico verbal, buscando uma tradução interlinear elaborada, no dizer de Goethe.

Com o desenvolvimento da tradução elaboraremos uma reflexão da experiência que é traduzir. Pretende-se ao longo do processo de pesquisa aprofundar a leitura da bibliografia inicial e de outras que se adicionarão para a necessária problematização e respaldo para todas as etapas do processo de pesquisa que serão apresentados na dissertação final.

3. Fundamentação teórica e estágio atual da pesquisa

O teórico eleito por nós para embasar parte significativa do trabalho é o francês Antoine Berman, de quem estamos aprofundando a leitura de importantes obras para a teoria moderna da tradução, *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* e o capítulo “A tradução em manifesto”,

inserido em *A prova do estrangeiro*. Além desses textos, o ensaio "A tarefa-renúncia do tradutor", de Walter Benjamin, e o "Da tradução como criação e como crítica", de Haroldo de Campos, são considerados indispensáveis.

Podemos destacar de tais teóricos uma linha condutora do trabalho reflexivo deles. Todos questionam práticas interpretativas e parafrásticas de tradução. Para eles há de respeitar a literariedade particular de cada texto e o modo de ser exclusivo de cada língua que origina os textos. O empreendimento do tradutor deve adequar-se às peculiaridades de seu texto fonte e ser um trabalho sobre a letra “nem calco, nem (problemática) reprodução, mas atenção voltada para o jogo dos significantes” (BERMAN, 2007, p.16).

A inovação do presente trabalho reside na proposta de tradução do Canto III aliada à busca de uma abordagem contemporânea de traslados de textos poéticos (como preconizam os trabalhos de Benjamin, Berman e Gambier, dentre outros). Tal aparato a respeito do trabalho tradutório ainda não foi exercitado sistematicamente nos Estudos Clássicos no meio acadêmico²⁵ por esse motivo, consideramos fundamental tratar essas posturas tradutórias e suas particularidades em moldes absolutamente críticos, para alcançar uma posição intermediária entre as novas formas de tratamento de textos a serem traduzidos, como dito em Campos “[...] a tradução de textos criativos será sempre *recriação*, autônoma, porém recíproca.” (CAMPOS, p.35, 1992, grifo do autor). No entanto, há modulações na prática da recriação e pretendemos ensaiar uma tradução que teste os limites do contato entre o latim, uma língua literária, e o português atual, língua em constante movimento. Porém, não olvidamos que a tradução “[...] não reproduz o original, recria o que o seu tradutor leu e interpretou no/do original. [...] a tradução é sempre uma *certa* leitura do original.” (VASCONCELLOS, 2011, p. 74, grifo nosso). Se essa *leitura* se recria em um novo texto, há de se ter ciência que este não se pretende definitivo, mas aberto ao debate.

Yves Gambier, no artigo “La retraduction: retour e detour”, expõe sobre a tradução:

Activité soumise au temps – temps da la réception, durée du processus même, acceptabilité datée du produit du transfert, la traduction est un acte toujours inachevé, à refaire.²⁶ (1998, p.415)

Essa afirmação norteia nosso trabalho, por considerar que nenhuma tradução é um processo acabado e definitivo. Ao longo do tempo os textos são revisitados e seus leitores/tradutores podem considerar importante renovar a leitura do texto.

²⁵ Essa teoria moderna tem sido pensada em relação ao legado clássico por alguns pesquisadores da UFSC, entre os quais se destaca o trabalho do latinista Mauri Furlan (2011) que também é tradutor de Berman (2007). Nossa proposta reside em exercitar essas ideias na tradução propriamente dita de um texto literário antigo.

²⁶ “Atividade submetida ao tempo – tempo da recepção, duração do processo mesmo, aceitabilidade datada do produto da transferência, a tradução é sempre um ato inacabado, a refazer.” (tradução Flávio Vieira).

Muitos estudiosos retraduzem textos. Que podem ser traduções indiretas — passando por uma segunda língua, caso de obras greco-romanas que foram vertidas do francês para o português, por exemplo — ou diretamente do texto fonte. Virgílio, Horácio, Catulo, Dostoievski, entre outros, receberam, e recebem, várias traduções. Alguns desses tradutores dialogam com seus antecessores, citemos Vieira que em sua tese de 2007 — que deu origem ao livro, em 2011, *Farsália* — deixa patente, no capítulo “Projeto de tradução da *Farsália*” (VIEIRA, 2007, p. 95 ss.) o esforço para inserir sua tradução na tradição poética lusófona, retomando traduções de Filinto Elísio e Bocage. Outro exemplo dessa perspectiva é o trabalho de Raimundo de Carvalho, que na tradução das *Bucólicas* retoma a leitura de Odorico Mendes —inclusive a publicação deste trabalho vem acompanhada da tradução do antecessor em apêndice — e Silva Ramos. A tradução deste é analisada juntamente com a do poeta francês Paul Valéry nos comentários à sua tradução em que Carvalho explicita a intenção dialógica do trabalho dele, comparando e explicando suas escolhas frente às dos outros tradutores. (VIRGÍLIO, p. 142-192, 2005).

No decorrer dessa pesquisa, que ainda se encontra em estágio inicial, pretendemos explorar e investigar sob uma perspectiva teórica recentemente estabelecida – a retradução – esse processo de releitura e diálogo com os tradutores precedentes que medeiam e exigem um acesso mais atento ao texto de partida.

4. Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. “A tarefa-renúncia do tradutor”. In: **Clássicos da teoria da tradução**. Org. Werner Heidermann. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.
- BERMAN, A. **A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo**. Tradutores Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- _____. “A tradução em manifesto”. In: _____. **A prova do estrangeiro**. Trad. M. E. P. Chanut. Bauru (SP): EDUSC, 2002. p. 11-25.
- Campos, H. “Da tradução como criação e como crítica”. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.31-48.
- _____. Odorico Mendes: o patriarca da transcriação. In: HOMERO. **Odisséia**. Trad. de Odorico Mendes e ed. de A. M. Rodrigues. São Paulo : Ars Poetica/ EDUSP, 1992. p. 11-4.
- 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 Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- _____. **Torres de Babel**. Trad. Junia Barreto.. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2006.
- DIETRICH, J. "Silius". **The Classical Review**. v. 61 nº2. Cambridge Journals Online. Disponível em <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=8365464>, acesso em 23/08/2011.
- ELÍSIO, F. **Obras completas**. Coleção Clássicos da Literatura Portuguesa. Edição de Fernando Moreira. Braga: APPACDM, 1998-1999, XII volumes, tomo 3.
- FALEIROS, A. "A crítica da retradução poética". **Itinerários**. Araraquara: jan./jun. 2008, v 28, p. 145-158.
- FURLAN, M. "Retraduzir é preciso". In: **Scientia Traductiones**. UFSC, Florianópolis, SC. nº13, 2013, p. 284-294. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/30276/25172>, acesso em 15/01/2014.
- GAMBIER, Y. « La retraduction, retour et détour ». In: **Meta: journal des traducteurs**. v. 39, nº3, 1994, p.413-417. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/meta/1994/v39/n3/002799ar.html?vue=resume>, acesso em 10/08/2011.
- ITALICUS, S. **La guerre punique**. Trad. Pierre Miniconi e Georges Devallet. Paris: Les Belles Lettres, 2003, livros I-IV, tomo 1.
- _____. **Punica**. Trad. J.D. Duff. . London: The Loeb Classical Library, 1961, v. 1.
- ITÁLICO, S. **La guerra púnica**. Edición de Joaquín Villalba Álvarez. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 63-72.
- _____. Linguística e poética. In: **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 118-162.
- LARBAUD, V. **Sob a invocação de São Jerônimo**: ensaios sobre a arte e técnicas de tradução. São Paulo: Mandarin, 2001.
- LIMA, A. D. Possíveis correspondências expressivas entre latim e português: reflexões na Área de Tradução. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, 13-22, 2003.
- LUCANO. **Farsália. Cantos de I a V**. Intr., trad. e notas Brunno V.G. Vieira. Campinas (SP): Ed.Unicamp, 2011.
- NATIVIDADE, E. S. Aníbal: o guerreiro cartaginês e as **Púnicas** de Sílio Itálico. In: Projeto História, São Paulo, nº 30, p. 57-69, jun. 2005.
- _____. A Tisífone de Sílio Itálico: **Púnicas** 2.526-52. In: **Classica (Brasil)**, nº1/ 2, 2010. Disponível em: <http://revista.classica.org.br/index.php/classica/article/view/161/150>, acesso em 20/02/2014.
- _____. O último pé e a cesura nos versos núnicos e as **Púnicas** de Sílio Itálico. In: **Scientia Traductiones**. UFSC, Florianópolis, SC. nº13, 2013, p. 312-328. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/30278/25174>, acesso em: 20/02/2014.
- NETO, J.A. **Falo no Jardim: priapeia grega, priapeia latina**. Tradução do grego e latim, ensaios e notas pelo autor. Campinas (SP): Ed. UNESP, 2006.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Bocage, introdução e edição de J. A. Oliva Neto. São Paulo: Hedra, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, L. Pós-estruturalismo e desconstrução nas Américas. **Do positivismo à desconstrução, ideias francesas na América**. Org. Leila Perrone-Moisés, São Paulo: Edusp, 2004. p.213-236.
- PETRÔNIO. **Satíricon**. Trad. Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- SARAIVA, F. R. S. **Novíssimo dicionário latino-português**. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000.
- SELIGMAN-SILVA, M. Tradução como arte de passagem. In: **O local da diferença ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005. cap. V, p.165-234.

- THAMOS, M. **As armas e o varão: leitura e tradução do Canto I da Eneida**. São Paulo: Edusp, 2011.
- VASCONCELLOS, P.S. A tradução poética e os estudos clássicos no Brasil de hoje: algumas considerações. In: **Scientia Traductionis**, nº10, 2001. Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/issue/view/151>, acesso em 22/08/2011.
- VENUTI, L. **Escândalos da tradução, por uma ética da diferença**. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Bauru (SP): EDUSC, 2002.
- VIEIRA, B. V. G. **FARSÁLIA, de Lucano, cantos I a IV: prefácio, tradução e notas**. 2007. 340 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.
- _____. Filinto Elísio, tradutor de Lucano: estudo introdutório, edição crítica e notas de uma versão da **Farsália** (I 1-227). In: **Nuntius Quantius**, UFMG, nº1, junho de 2008.
- VIRGILIO. **Bucólicas**. Trad. e comentário Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
- _____. **Bucólicas**. Trad. de M. O. Mendes. Ed. anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia (SP): Ateliê Editorial; Campinas (SP): Ed. da UNICAMP, 2008a.
- _____. **Eneida brasileira**: tradução poética da epopeia de Públio Virgílio Maro. Org. P. S. Vasconcellos et al. Trad. M. O. Mendes. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2008b.
- _____. **Eneida**. Trad. de J. V. Barreto Feio e J. M. da Costa e Silva. Introdução e edição de P. S. Vasconcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- VON ALBRECHT, M. **Historia de la literatura romana**. Versão castelhana por Dulce Estefânia e Andrés Pociña Pérez. Barcelona: Herder, 1999, v. 02.

ECOS DA MEMÓRIA: A (RE)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM A MISTERIOSA CHAMA DA RAINHA LOANA, DE UMBERTO ECO.

Déborah Garson Cabral
Mestranda – Bolsista CNPq
Profa. Dra. Cláudia Fernanda Campos Mauro (Or.)

OBJETIVO

O projeto de pesquisa aqui abordado visa desenvolver os temas identidade e memória a partir do romance *A misteriosa chama da rainha Loana*, de Umberto Eco. Com base nas teorias de Halbwachs, Paul Ricoeur, Aleida Aissmann, desenvolve os conceitos de memória individual e coletiva, no intuito de refletir acerca da construção cultural da memória nacional italiana, com base na história do livro em questão, que aborda a Segunda Guerra Mundial e o trauma proporcionado pelo Fascismo, através do ponto de vista de um sexagenário que perdeu sua memória e, no intuito de buscar rememorar sua identidade, entrará em contato com os livros e outros artigos constituintes da cultura italiana da década de 40 e anterior, tentando, assim, rever aquilo que havia lido quando garoto, investigando de que maneira esse mesmo homem teria compreendido tudo o que ocorria ao seu redor outrora.

Trata, portanto, de estudar a estrutura da obra e sua temática, de forma a identificar dentro desta os mecanismos de operação de leitura, através dos quais o leitor participa da construção da narrativa e, dado o seu arcabouço de conhecimentos, assimila e interpreta a obra de maneira mais ou menos satisfatória.

Na introdução de *Lector in fabula* (1986), Umberto Eco insere a função do leitor na unidade gerativa do texto, atentando para a produção do texto literário, apesar de afirmar que essa função se expande para todo o texto produzido. A pragmática do texto, que implica suas interrelações, intertextualidades e possíveis interpretações, é então evidenciada. Eco defende a abertura do texto, não para fatores extratextuais, nem para a infinita enumeração de interpretações, mas para caminhos possíveis, “[...] opções interpretativas que, se não infinitas, são ao menos indefinidas; e, em todo caso, são mais que uma.” (ECO, 1986, p. XI). Não se trata de sermos irresponsáveis com a produção literária, mas sim refletirmos sobre a previsão do leitor enquanto receptor do texto produzido, sendo este pressuposto pelo autor no momento de confecção da obra literária, abrindo espaço para que esse leitor escolha, dentre as opções, o caminho que irá percorrer dentro da floresta textual. Trata-se de compreender que, para além da estrutura hermética do texto, existe um subtexto, cuja compreensão será proposta ao leitor atento que captar suas intenções.

METODOLOGIA

A questão do trauma e da perda da memória do personagem se torna uma metáfora da Itália do pós-guerra, esfacelada pela destruição e pela opressão promovida pelo Fascismo, que encontra sua salvação com a inserção da cultura norte-americana e a impulsão econômica causada pelo auxílio dos Estados Unidos no seu reerguimento. A identificação do jovem Yambo com os heróis dos quadrinhos importados da América, o contato com o avô e o acesso às informações da guerra pelo rádio, fazem parte da construção identitária do garoto herói que, no momento de tensão e medo provocado pela guerra, acaba sendo responsável por salvar fugitivos da brigada negra e se depara com a morte e as indagações da necessidade e função das batalhas, que só provoca dor e perda. A constituição do homem, seus valores e sua conduta enquanto adulto, encontra suas raízes na infância, na adolescência e na eleição dos heróis que representam esta realidade, simbolizando para o menino as conquistas almejadas no amor, no reconhecimento social, na construção do eu.

Halbwachs (1990), em seu texto *A memória coletiva*, define a memória como sendo uma construção social, baseada em experiências coletivas e que só mantêm seu valor de acordo com as experiências que se perpetuam. Dialogando com *A misteriosa chama da rainha Loana*, encontramos um personagem que busca reconstruir suas memórias e sua identidade a partir de imagens que o remetam a seu passado, que já não é mais o mesmo nem enquanto recordação, nem enquanto “revisitação” da lembrança. Yambo, ao buscar essa reconstrução, acaba por criar uma nova memória de uma situação hipotética, que nem sequer tem certeza de ter vivido. Diz ainda Halbwachs que a memória se reconstrói constantemente, ligando as recordações remotas às experiências contemporâneas, renovando-se incessantemente. Esta afirmação leva à constatação de que Yambo, portanto, depois de voltar de um coma causado por um acidente não justificado, remodela suas memórias, podendo, então, reconstruir sua identidade a seu bel-prazer, escrevendo sua história a partir de um novo prisma interpretativo.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Através da análise teórica da narrativa, fazendo uso de teorias estruturalistas, desde Genette, passando por Barthes, até o próprio Umberto Eco, para validar o conteúdo presente no discurso. Além disso, textos sobre memória, identidade, história e cultura foram percorridos, no intuito de desenvolver a ideia de construção cultural e desenvolvimento da identidade nacional através da revisitação da memória histórica nacional e da consolidação da memória individual. O trabalho traça um caminho, através da narrativa, partindo de sua construção e constituição, verificando sua estrutura e sua temática, para refletir acerca da produção cultural da Itália dos anos 40 e antes, culminando na influência da cultura pop, com a chegada das tropas norte americanas ao final do Fascismo e, com isso, analisar a construção da identidade nacional italiana, desde seu fortalecimento no período fascista, até sua desorganização relacionada à destruição causada pela

guerra. Passará, por isso, pelas obras de autores como Maurice Halbwachs, no que tange ao estudo das relações entre memória coletiva e individual; João Fábio Bertonha, para elucidar o contexto histórico italiano do período fascista e o presente sociopolítico do país; Tilman Osterwold, no intuito de adentrar, timidamente, no âmbito das artes visuais, referindo-se principalmente à cultura pop que toma forma no período que a narrativa visita; Zigmunt Bauman para tratar do tema identidade, além de Stuart Hall e Giorgio Agamben, que conduzem estas reflexões; por fim, o próprio Umberto Eco, em consonância com Mikhail Bakhtin, Antoine Compagnon e Michael Foucault, no que tange à relação entre autor, obra e leitor.

A pesquisa se encontra em fase de desenvolvimento da dissertação. Esta contará com 4 capítulos além da introdução e conclusão, com o intuito de traçar uma linha de raciocínio que se inicia com a ideia geral proposta por Umberto Eco, da inserção do leitor no processo confecção do texto, passando pela proposta da narrativa e seu conteúdo, abordado de maneira a explorar as possibilidades de leitura e aprofundamento interpretativo. A partir desta expedição ao texto e no texto, são trazidos, para uma maior elucidação desta proposta, a contextualização histórica dos momentos transcorridos na narrativa e um vislumbre da situação da Itália do presente, do momento de confecção do texto. Um passeio pela história da Itália do século XX será importante no intuito de alcançar o objetivo desta pesquisa, que reflete sobre a construção da identidade italiana a partir do trauma da Segunda Guerra, tendo em vista seu passado glorioso de conquistas (a expansão do Império Romano), culminando na decepção e decadência provocadas pela ditadura fascista e suas consequências no presente político-social italiano, para compreender este leitor, imerso neste contexto, que possui em sua memória tanto a lembrança quanto o esquecimento, desde o orgulho extremo até o trauma intenso.

A qualificação do mestrado já se encontra próxima, tendo data estimada para outubro de 2014.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Argos: Chapecó, 2009.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1955.
- ALIGHIERI, Dante. **La Divina Commedia**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1954.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação – Formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BAKHTIN, MM. **Discurso na vida e discurso na arte**. (Texto completo com base na tradução inglesa de I.R.Titunik, **Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics**, publicada em V.N. Voloshinov, Freudism, New York. Academic Press, 1976. Tradução, exclusivamente para uso didático e acadêmico, de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza).
- BARTH, John. Dunyazadiada. In: **Quimera**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1986.

- _____. The literature of exhaustion. **The Atlantic**, August 1967, v. 220, n. 2, p. 29-34.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- _____. **O mal-estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BERTONHA, J. F. **Itália: presente e futuro**. São Paulo: Contexto, 2011.
- _____. **Os italianos**. São Paulo: Contexto, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: _____. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, A. A interpretação da obra literária. **Céu, inferno**. Ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Editora Ática, 1988. p.274-287
- BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**. Conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRESCIANI, Stella; NAXARA, Marcia. (orgs.). **Memória e (res)sentimento** – Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 97-138
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Claudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução: Sandra Castello Branco; revisão técnica: Cezar Mortari. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- _____. **As ilusões do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. **O problema dos desconhecidos**, um estudo da ética. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- _____. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ECO, Umberto. **A memória vegetal e outros escritos sobre bibliofilia**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____. **A misteriosa chama da Rainha Loana**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.
- _____. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- _____. O leitor modelo. in: _____. **Lector in fabula**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. p.35-46
- _____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. Su alcune funzioni della letteratura. In: _____. **Sulla Letteratura**. Milano: Bompiani, 2004, p. 7-22.
- FOSTER, H. O retorno do real. **Concinnitas**. Rio de Janeiro, ano 6, vol 1, n. 8, julho 2005.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Veja, 1992.
- FREUD, Sigmund. O estranho, 1919. In: _____. **História de uma neurose infantil**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 233-270. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 17).
- _____. Uma nota sobre o bloco mágico. **Edição Standard Brasileira das obras completas**, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo; história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JOYCE, J. **Ulysses**. São Paulo: Penguin, 2012.
- LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, 196[-].
- NERVAL, G. **Sílvia**. Trad. Luís de Lima. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OLIVEIRA, S. C. R. D. **A literatura pop de Roberto Drummond: arte pop, referencialidade e ficção [tese]**. São José do Rio Preto: [s.n.], 2008. 2 v.
- OSTERWOLD, T. **Pop art**. Colônia: Taschen, 2013.

- PIRANDELLO, Luigi. **Uno, nessuno e centomila**. Milano: Oscar Mondadori, 1981.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n° 3, 1989, p. 3-15.
- _____. Memória e identidade social. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol.5, n°10, 1992, p. 200-212.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 2000.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SANTOS, Jair Ferreira. **O que é Pós Moderno**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- SCHOLLHAMMER, K. E. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Brasília, n.39, p. 129-148, jan/jul 2012.
- TEIXEIRA, Igor Salomão. A memória em “A misteriosa chama da Rainha Loana”. In: **Métis: história e cultura**. Vol.6, n°12, jul/dez 2007, p. 65-87.
- WESSELING, Elisabeth. **Writing History as a prophet**. Postmodernist innovations of the Historical Novel. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company: 1991.

GUERRA CONJUGAL, O CINEMA ANTROPOFÁGICO DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE.

Douglas de Magalhães Ferreira
Mestrando – Bolsista CAPES

Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan (Or.)

Introdução

Logo que consumado o seu florescimento (nas experiências “documentaristas” de Auguste e Louis Lumière), o cinema foi buscar na literatura algumas de suas inspirações. Assim, outro francês, Georges Mèliés, precursor da ficção cinematográfica, elaborou sua *Viagem à lua* (1902) a partir das páginas de Júlio Verne e H. G. Wells. Também D. H. Griffith, outro pioneiro no estabelecimento da linguagem da então emergente arte, voltou-se para a literatura no controverso *O Nascimento de uma nação* (1915), filme baseado no romance e peça teatral *The Clansman* (1905), de Thomas Dixon Jr. A partir daí, foram muitos os grandes diretores – alguns, inclusive, dos mais inventivos em seus roteiros originais – que se lançaram à empreitada da adaptação no decorrer do primeiro centenário do cinema. Para arrolarmos apenas dois exemplos aleatórios, mencionemos Orson Welles em *O Processo* (1962) e Stanley Kubrick em *Lolita* (1962).

No caso brasileiro, embora a primeira adaptação date igualmente de seus primórdios – em 1914, Luiz de Barros adaptava o romance *A Viúvinha* (1857), de José de Alencar –, parecem ter sido os cinemanovistas, em seu anseio por uma interpretação do país e suas mazelas, os mais dedicados a buscar nos livros, especialmente nos modernistas, temas e formas de narrar. Sob orientação flagrantemente antropofágica, concatenaram em seus projetos cinema europeu, literatura brasileira e a experiência seminal de Nelson Pereira dos Santos em *Rio 40 graus* (1955). Surgiram então expressivas obras, tais como, *Vidas secas* (1963), do próprio Nelson Pereira; *Menino de engenho* (1965), de Walter Lima Jr.; *Capitu* (1968), de Paulo Cesar Saraceni; *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman; entre outras.

Nesse contexto, a cinematografia de Joaquim Pedro de Andrade, um dos expoentes do Cinema Novo, constitui um caso bastante particular no tocante às relações entre literatura e cinema, campo de estudo no qual se insere a presente pesquisa. Ao menos a metade da produção do diretor está diretamente vinculada à literatura. Com efeito, no curta-metragem *O Poeta do Castelo* (1959), Joaquim Pedro trata do cotidiano de Manuel Bandeira. Seu longa-metragem *O Padre e a moça* (1965) é inspirado em poema de Carlos Drummond de Andrade. *Macunaíma* (1969) é a adaptação do cineasta para a rapsódia de Mário de Andrade, enquanto o híbrido roteiro de *Os Inconfidentes* (1972) funde relato processual (*Autos da Devassa*), versos dos poetas conjurados e o *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles. Em *Guerra Conjugal* (1975), objeto deste trabalho,

são os contos de Dalton Trevisan que ganham as telas. *Vereda tropical* (1977), fantasia cômico-erótica na qual o protagonista mantém relações sexuais com uma melancia, é adaptado de conto homônimo de Pedro Maia Soares. Por fim, *O Homem do Pau Brasil* (1981), radical leitura da obra e vida de Oswald de Andrade.

Nascido no Rio de Janeiro em 1932, filho do meio de tradicional família mineira formada por Graciema de Prates de Sá e Rodrigo Melo e Franco de Andrade²⁷, Joaquim Pedro – que conviveu com escritores e artistas amigos de seu pai na casa da família em Ipanema, num “ambiente que conspirava em favor de uma formação crítica e consciente” (BENTES, 1996, p. 10) –, gestou um cinema de recuperação e, ao mesmo tempo, de aguda e questionadora leitura do cânone literário. Interessado por nossa formação social, tradição e identidade culturais, o cineasta concatenou habilmente em sua obra a literatura brasileira e as tendências cinematográficas vigentes, o recato mineiro e a malícia carioca, o rigor estético clássico e o surto de orientação surrealista.

Objetivos

Esta pesquisa tem por objetivo analisar a narrativa cinematográfica de *Guerra conjugal* (1975). Algumas das indagações que norteiam seus objetivos podem ser assim formuladas: se o filme é composto por dezesseis contos retirados de obras distintas de Dalton Trevisan²⁸, por que Joaquim Pedro escolheu o título *Guerra conjugal*? Qual é a ênfase pretendida: relações amorosas, cafajestagem, violência? Sendo o filme um produto cultural e semiótico, de que modo o cineasta converteu em imagens a sua experiência social, ideológica e estética? Quais as características do seu *modus operandi* ao partir, quase sempre, da literatura “[...] para, através do processo criador, ir contestando, ininterruptamente, aquilo que havia erigido como universo de seu discurso” (SOUZA, 1980, p. 195)?

Supondo que *Guerra conjugal* cristalice algumas das características norteadoras da obra de seu realizador, este trabalho pretende também traçar cotejos entre o filme e outros do diretor, a fim de lançar luz sobre o conjunto de sua produção. Pretende-se ainda, levando em consideração o contexto histórico-social da obra, deslindar as tendências estético-ideológicas aí identificáveis. Se “os cinemanovistas viram no cinema um meio de contribuir para a solução de alguns dos problemas

²⁷ Atuante figura no cenário político-cultural nacional, Rodrigo Melo e Franco de Andrade era próximo do grupo modernista, escreveu o livro de contos *Velório* (1936) e fundou e presidiu o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN (atual IPHAN) de 1937 a 1967, tendo travado amizades e/ou parcerias com Aníbal Machado, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Oswald de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, entre outros. Cf. VIDA E OBRA: Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898 – 1969).

²⁸ Eis os contos: “A velha querida” e “A sopa” (*Novelas nada exemplares*, 1959); “O roupão”, “Cena doméstica” e “Dia de matar porco” (*Cemitério de elefantes*, 1964); “Na pontinha da orelha”, “As uvas”, “Cafezinho com sonho” e “Menino caçando passarinho” (*O Vampiro de Curitiba*, 1965); “Chapeuzinho Vermelho” e “Alegrias de cego” (*Desastres do amor*, 1968); “O anjo da perdição” e “Os mil olhos do cego” (*A Guerra conjugal*, 1969); “Minha querida madrastra”, “Sonho de velha” e “Eis a primavera” (*O Rei da Terra*, 1972).

enfrentados pelo Brasil subdesenvolvido” (JOHNSON, 1982, p. 82), haveria em nosso objeto de pesquisa uma proposta de leitura crítica do país?

Metodologia e etapas da pesquisa

Embora este trabalho considere aspectos extrínsecos ao domínio de seu filme-objeto, como sugerem algumas das indagações acima, sua proposta geral é guiada pela orientação metodológica segundo a qual a compressão da obra artística somente se dá

[...] fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 1980, p. 3).

A fim de se alcançar os objetivos propostos, a pesquisa organizar-se-á de modo a cobrir as três etapas seguintes. Num primeiro momento, voltar-nos-emos para os estudos sobre adaptação e/ou tradução literária: Avellar, 2007; Bazin, 1991; Campos, 1981; Johnson, 2003; Stam, 2004.

Em seguida, levantaremos as narrativas de Dalton Trevisan nas quais o roteiro se baseou, situando-as na obra do escritor curitibano e no contexto de explosão do conto no Brasil nas décadas de 1960-70. Para essa etapa, a sustentação da pesquisa será tríplice: estudos sobre o conto (MAGALHÃES JR., 1972; POE, 1997), o caso específico brasileiro (BOSI, 2001; PELEGRINI, 1996) e leituras do conjunto da obra trevisaniana (WALDMAN, 1989).

Por fim, a pesquisa procederá à análise do filme, procurando identificar e interpretar os códigos cinematográficos, os movimentos de câmera, as elipses, as canções da trilha sonora, enfim, quaisquer mínimos elementos indicadores do peculiar método de (re)criação de Joaquim Pedro de Andrade. Dentre os estudos-suporte sobre a linguagem cinematográfica, destacamos: Aumont (1995), Metz (1972) e Xavier (2008). Reflexões acerca das preocupações estético-ideológicas do Cinema Novo serão igualmente empreendidas no decorrer dessa etapa. Contaremos aqui com o farto número de estudos disponíveis sobre o cinema nacional: Bernardet, 1991; Ramos, 1987; Rocha, 1981; Xavier, 1993. Por outro lado, não poderemos nos furtar também ao contexto de produção de *Guerra conjugal*, marcado pelo “desbunde político”, segundo Hollanda (2004), postura avessa à cinemanovista.

Fundamentação teórica e estágio atual da pesquisa

Após o levantamento bibliográfico e o cumprimento dos créditos em eventos e disciplinas²⁹, voltamo-nos para a primeira etapa da pesquisa e descobrimos na subversora e genuinamente antropofágica teoria da tradução de Haroldo de Campos profícuo modo de leitura da obra de Joaquim Pedro. Para o poeta concreto (CAMPOS, 2006, p. 34), o frangível estado da “informação estética” instaura, como consequência, aguda impossibilidade de tradução da composição poética, seja ela de fato um poema ou um texto que lhe equivalha em complexidade. Ora, ao se assumir em princípio a inexequibilidade da tradução, engendra-se aí também, paradoxalmente, a possibilidade direta e mesmo necessária da “[...] recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca [...]”, na qual não se traduz somente o significado, mas “[...] o *próprio* signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...]” (CAMPOS, 2006, p. 35).

Nesse sentido, acreditamos que, de modo análogo à inversão promovida por sua teoria – o alçamento da tradução a um estatuto tão prestigiado quanto o da obra original –, as soluções adaptativas empreendidas por Joaquim Pedro de Andrade de um meio (a literatura) para outro (o cinema) constituam de fato legítimas traduções críticas, tão elaboradas quanto os textos que lhe serviram de base. Em suas “recriações paralelas”, o diretor negligencia muitas vezes o conteúdo, em nome de uma sofisticação formal cinematográfica que corresponda em complexidade à literária. Assim, em *O Homem do pau-brasil* (1981), por exemplo, a irregularidade e a descontinuidade das sequências desejam dar conta da pluralidade dos recursos da escrita de Oswald de Andrade. Em *Guerra conjugal* (1975), cômico do status de personagem de Curitiba nos contos do escritor paranaense, o diretor mantém a relevância do fator “cidade”, mas transfere a trama para a capital carioca e a destaca numa das cenas mais significativas do filme.

Em contato com os trabalhos específicos sobre o exercício adaptativo – especialmente os de André Bazin (1991), para quem o cinema é por definição “impuro”, e Robert Stam (2004), investigador das fontes do preconceito gestado contra a adaptação –, aprendemos que adaptar é, sobretudo, uma tentativa de captação do tom e dos signos da obra literária e sua posterior conversão para a linguagem cinematográfica. Não se trata, portanto, de uma reprodução *ipsis litteris*. Nesse sentido, a exigência de fidelidade configura-se como “um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os meios estão inseridos” (JOHNSON, 2003, p. 42).

Aprendemos ainda que o escopo das relações entre literatura e cinema não se esgota nas adaptações. Para além delas, podemos pensar, por exemplo, nas produções documentais e/ou

²⁹ No decorrer do ano de 2013, realizamos os seguintes cursos: *História e ficção*, ministrado pela Prof.^a Dr.^a Márcia Valéria Z. Gobbi (FCLAr); *Relações entre literatura e cinema: crítica genética, transcrição e reminiscências culturais*, ministrado Prof.^a Dr.^a Josette Maria A. de S. Monzani (UFSCar); *Seminário de orientação: a composição do texto literário*, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan (FCLAr); *Política cultural: rádio, cinema e televisão*, ministrado pela Prof.^a Dr.^a Anita Simis (FCLAr).

ficcionais sobre escritores, nas alusões ou referências literárias de um filme, na participação de escritores na feitura de roteiros, no discutível status literário de alguns roteiros publicados, na crítica cinematográfica desempenhada por romancistas e poetas, nos livros de ficção elaborados por cineastas, “[...] sem mencionar o inegável impacto que o cinema tem sobre a literatura, em termos conceituais, estilísticos ou temáticos” (JOHNSON, 2003, p. 39). O movimento de influência, portanto, não deve ser entendido de forma unilateral, sempre dos livros para os filmes. Mais preciso seria falar num intercâmbio de influxos entre literatura e cinema. Os dois meios estão enredados de maneira tal que a tentativa de se estabelecer a primazia de um sobre o outro se revela estéril tarefa (AVELLAR, 2007).

Além do avanço sobre o suporte teórico, iniciamos também, ainda que de modo tímido, algumas reflexões acerca de nosso objeto. Em investigação preliminar, notamos que os três seguimentos narrativos de *Guerra conjugal*³⁰ são marcados pela presença do kitsch, pelos planos fechados e pelo mesmo tom cômico – falas clichês, ditados populares, situações semelhantes às das pornochanchadas nacionais –, cujo riso é estrangulado pela violência dos corpos em atrito de prazer ou de morte.

Bibliografia

- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. **Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos**. São Paulo: Alameda, 2013.
- ARRIGUCCI JR, Davi. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AUMONT, Jaques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- AVELLAR, José Carlos. **O Chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BAZIN, André. **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. “A tarefa do tradutor”. In: BRANCO, Lucia Castello. **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: Fale/UFGM, 2008, p. 66-81.
- BENTES, Ivana. **Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. (Coleção Perfis do Rio, XI).
- BERNARDET, Jean Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- BIOGRAFIA de Joaquim Pedro de Andrade. **Filmes do Serro**. Disponível em: <<http://www.filmesdoserro.com.br/jpa/bio.asp>>. Acesso em: 06 de abril de 2012.
- BOSI, Alfredo (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- _____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. “Miramar na mira”. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas II: Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- _____. **Morfologia de Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

³⁰ Os dezesseis contos de Dalton Trevisan são condensados e enfeixados em apenas três narrativas no filme de Joaquim Pedro. Em uma delas, seguimos os passos de Nelsinho, o vampiro de Curitiba, em sua versão carioca. Em outra, acompanhamos as canalhices do advogado Osiris e suas ofertas de serviços “extras” de assédio a “fragilizadas” clientes. Na última, são as imprecisões e ofensas mútuas do casal de velhos João e Amália que tomam a tela.

- _____. “Da tradução como criação e como crítica”. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CANDIDO, Antonio. “Estouro e libertação”. In: _____. **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo: UNESP, 1992.
- _____. “Literatura e cultura de 1900 A 1945”. In: _____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000a.
- _____. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: _____. **A Educação pela noite e outro ensaios**. São Paulo: Ática, 2000b.
- CARVALHO, Ubirajara Calmon. **O Cinema Novo no Brasil: influxos e características**. São Paulo: Escola de Biblioteconomia e Documentação, 1973.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: UFOP, 1999.
- EISENSTEIN, S. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.
- _____. “Dickens, Griffith e nós”. In: _____. **A Forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b, p. 176-224.
- FARIAS, Roberto. “Embrafilme, *Pra frente, Brasil!* e algumas questões. In: SIMIS, Anita (Org.). **Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões**. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2005, p. 13-26.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1986.
- GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1985.
- GRAÇA, Marcos da Silva; AMARAL, Sérgio Botelho do; GOULART, Sônia. **Cinema Brasileiro: três olhares**. Rio de Janeiro: Eduff, 1997.
- GUERRA conjugal. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 1975, 1 DVD (75 min).
- GUIMARÃES, Isaura Botelho. **Do Erótico ao riso**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1981.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Macunaíma: da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio/Embrafilme, 1978.
- _____. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HAUSER, Arnold. “A Era do Cinema”. In: HAUSER, A. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- JOHNSON, John Randal. **Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- _____. **Cinema novo x 5: masters of contemporary Brazilian film**. Austin: University of Texas Press, 1984.
- _____. “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas”. In: PELLEGRINI, Tania et al. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: SENAC, 2003, p. 37-59.
- LINHARES, Temístocles. **22 diálogos sobre o conto brasileiro atual**. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1973.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MARTINS, Ana Lúcia. **Representações de pobreza urbana no Cinema Novo brasileiro**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.
- MARTINS, Wilson. **Pontos de vista: crítica literária**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.
- MASSAUD, Moisés. **História da literatura brasileira: modernismo**. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MENEZES, Paulo. **À meia-luz: cinema e sexualidade nos anos 70**. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição”. In: _____. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

- RAJEWSKY, Irina O. “A Fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade”. In: DINIZ, Thaís F. Nogueira & VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona/FALE/UFGM, 2012, p. 51-73.
- RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: Edusc, 2002.
- RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.
- RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Record, 2000.
- SANTAELLA, Lucia. “Transcriar, trasluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos”. In: MOTTA, Leda Tenório da (Org.). **Céu acima: para um tombeau de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: _____. **O Pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. **Os pobres da literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SOUZA, Gilda de Mello e. “Os Inconfidentes”. In: _____. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 195-210.
- STAM, Robert. **Reflexivity in film and literature from Don Quixote to Jean-Luc Goddard**. New York: Columbia University Press, 1992.
- _____. “Introduction: the theory and practice of adaptation”. In: RAENGO, Alessandra & STAM, Robert (Edited by). **Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation**. Malden: Blackwell, 2004, p. 1-52.
- _____. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: UFGM, 2008.
- VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- VIDA E OBRA: Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898 – 1969) Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/montarDetalheConteudo.do?jsessionid=4F90537FC8CDBB6DA9BA6B638E9099B0?id=17804&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia>>. Acesso em: 30 de junho de 2014.
- WALDMAN, Berta. **Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan**. São Paulo: UNICAMP, 1989.
- XAVIER, Ismail et al. **O Desafio do cinema: a política do estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

EM FACE DO ÉPICO: A HEROICIZAÇÃO NAS NARRATIVAS DE XENOFONTE

Emerson Cerdas
Doutorando – Bolsista FAPESP
Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti (Or.)

O presente estudo tem como objetivo a análise de quatro narrativas de Xenofonte, *As Helênicas*, *Anábase*, *Agésilau* e *A Ciropedia*, classificadas pela história da literatura como “historiográficas”. Nossa discussão versa a respeito da construção do heroísmo nessas narrativas a partir do uso intertextual da mitologia heroica, em especial aquela abordada por Homero em seus dois poemas épicos, *Ilíada* e *Odisseia*. O mito repercute, enquanto categoria estrutural do pensamento humano, uma série de modelos de comportamento que, mesmo quando ele deixa de ter um papel absoluto na cultura grega, sendo questionado pelo pensamento racional e lógico, são recuperados e *tecnificados* pelos escritores a fim de engrandecer os eventos narrados por eles.

A pesquisa encontra-se em fase de redação para o exame de qualificação, e está dividida em duas partes. Na primeira parte, buscamos efetuar uma pesquisa da relação entre História, Mito e Literatura na Literatura Grega arcaica e clássica. Como nos lembra Finley (1965) e subscreve Hartog (2001) a história é só uma das formas com que os gregos tratavam seu passado e não era a forma proeminente nesse contexto, já que, sem a necessidade de historiadores, dispunham de todo o saber a respeito do passado através das narrativas de tradição oral míticas. A mais antiga das formas de preservação da história na Grécia são os mitos, e as formas de poesia oral, por meio do seu fazer, conservavam e transmitiam a história grega, pois narravam mitos que, de algum modo, traziam à audiência a história antiga de seu povo. Conforme Bowra (1966), a audiência da poesia heroica, de qualquer época e nação, usualmente assume que seu relato é o relato de um fato passado, assumindo, portanto, o papel de história. Nesse percurso, então, trabalhamos como eventos míticos e históricos aparecem e dialogam nas composições de Homero, Píndaro, Baquilides, averiguando que, em geral, o mito serve de engrandecimento para os dados reais, e que o passado mais antigo é sempre mais glorioso e grandioso do que o passado recente. No entanto, nas elegias históricas de Simonides e n’*Os Persas* de Ésquilo, encontramos uma construção em que o passado recente é tão grandioso quanto o passado mítico, tão digno e solene quanto o *épos* arcaico. O passado recente então é mitologizado, heroicizado, e também ele passa a ser *modelo* de comportamento para sua audiência. Nesse ambiente, em que o passado era expresso na poesia e por ela preservado, ocorre o surgimento da historiografia que, como observa Grethlein (2010), tinha que se estabelecer diante dessa tradição, criando uma nova forma de trabalhar com o passado. Assim, o discurso

historiográfico procurará narrar eventos de um passado recente, mas que mereçam ser preservados, a partir da grandeza dos efeitos desses eventos na comunidade. A Historiografia é, portanto, apenas um gênero, entre outros tantos, a trabalhar e a preservar a memória, o passado grego, que se diferencia dos outros pela forma narrativa de se aproximar desse tema.

Na segunda parte, as relações entre Literatura e História são analisadas diretamente na obra de Xenofonte. Trabalhamos com o conceito de “Arquitexto” de Genette (1978; 1982). Genette (1978) chama de “arquitextualidade” o processo de filiação de uma obra a um gênero e este é um aspecto fundamental da intertextualidade, já que o leitor, reconhecendo em uma obra particular o seu enquadramento genérico, encara o texto de acordo com as expectativas que tal gênero exige. Há, então, a partir do reconhecimento do leitor, uma espécie de *disposição* de leitura, que determina *como se deve ler* tal obra. Desse modo, o enquadramento genérico de uma obra depende de elementos que conduzam, tanto o processo de criação quanto o de leitura, ao reconhecimento desse gênero. Uma vez que na primeira parte dessa tese trabalhamos com as relações do mito com a literatura grega, a fim de tentar compreender as relações de novidade e tradição do discurso historiográfico quando do seu surgimento, nessa parte do trabalho procuramos até mesmo discutir a pertinência em classificar essas obras de Xenofonte como historiográficas. Tentamos discernir na obra de Heródoto e Tucídides modalidades estruturais que configurariam o discurso historiográfico, pois são elas que determinariam o enquadramento genérico ou não das narrativas de Xenofonte. Contudo, através do uso da heroicização dos dados históricos por Xenofonte, percebemos tanto rupturas ao gênero historiográfico (n’*As Helênicas*) quanto inovações no campo da narrativa em prosa da Grécia Antiga (na *Anábase*, *Agésilau* e *Ciropedia*), criando uma espécie de épica em prosa que muito influenciou os romancistas gregos posteriores.

Assim, no primeiro capítulo da segunda parte, analisamos as rupturas feitas por Xenofonte n’*As Helênicas*. Na verdade, em nossa opinião, esta obra é a única do escritor ateniense que pode ser enquadrada como historiográfica, pois apresenta as estruturas narrativas necessárias para o reconhecimento desse gênero pelo leitor. Por isso, esta obra torna-se fundamental em nossa pesquisa, pois podemos observar nas rupturas o que Xenofonte considerava material digno ou não da historiografia. Deve-se levar em conta que, nesse processo, entendemos, de acordo com a crítica tradicional, que esta obra é uma continuação da *Guerra do Peloponeso* de Tucídides e que, assim, Xenofonte está seguindo o modelo deixado pelo seu antecessor. Isso significa que o critério do que “é mais digno de ser narrado” (*aksiologótaton*) é tomado de Tucídides. Nos momentos de ruptura, no entanto, o narrador sente necessidade de explicitar o caminho que está seguindo, como se estivesse a se desculpar com seu leitor. Por exemplo, nas *Helênicas* II.3.56, após narrar as últimas falas da personagem Têramenes, que precederam a sua morte, o narrador afirma que tais falas não são dignas de menção (*ouk aksióloga*), mas mesmo assim as narrará pelo que revelam do caráter do

homem. Ao afirmar que as falas de Têramenes não são dignas de menção, nos parece que Xenofonte retoma o critério estabelecido por Tucídides em seu proêmio. Isso nos parece mais evidente à medida que a expressão *ouk aksióloga* retoma o termo *aksiologótaton* que Tucídides utiliza. Porém, embora Xenofonte deixe claro que sua obra está construída sob o critério da historiografia tucidideana, e de que as falas de Têramenes não são dignas para uma narrativa historiográfica, mesmo assim ele as narra, estabelecendo, portanto, uma ruptura consciente com o modelo assumido. Desenha-se, desse modo, uma nova concepção de ação memorável e digna de menção, concebendo como *aksiologon* não apenas os feitos dos grandes Estados e suas ações políticas e militares, mas a história e o caráter do indivíduo – e nessas narrativas, o elemento heroico se faz não só presente mas essencial para justificar a ruptura. A análise, portanto, das *Helênicas* é essencial para nossa pesquisa, uma vez que é dentre as narrativas de Xenofonte a que mais se aproxima do modelo historiográfico e, além disso, se aceitamos a datação de Delebecque (1957), Xenofonte começou a escrever esta obra ainda na juventude, prosseguindo a sua escritura até o fim da vida. Desse modo, sentimos, com o desenrolar da leitura, a progressiva tensão entre o manter-se fiel à tradição historiográfica e o estabelecer de uma nova práxis historiográfica, revelando o amadurecimento das ideias de Xenofonte. Além disso, podemos contemplar e comparar as mudanças auferidas nas *Helênicas* com os projetos narrativos propostos nas outras obras de Xenofonte, que fazem parte do *corpus* deste estudo.

No capítulo dois dessa segunda parte, analisamos a *Anábasis* como uma narrativa que se estrutura a partir da intriga do retorno, *nóstos*, narrativa de viagem comum e abundante na épica oral antiga cuja *Odisseia* é o modelo fundamental. Notamos, em nossa análise, que, ao construir a sua narrativa de retorno, Xenofonte se utiliza desse subtexto, tanto por citação direta da *Odisseia*, quanto por alusão, recriando cenas cuja influência da épica homérica é notória. Mas mais do que isso, a própria intriga da narrativa se constrói como uma narrativa épica seguindo pontos essenciais de seu modelo (dificuldades geográficas do retorno, tentações de se permanecer, luta por manter vivos os soldados, peripécias narrativas), inclusive a partir da unidade de ação tão importante na crítica aristotélica.

A separação tradicional com que são tratadas a História e a Literatura se dá a partir da interpretação da célebre passagem de Aristóteles de que a história deve narrar o que aconteceu, o particular, enquanto a literatura, narrar o que deveria ter acontecido, o geral e universal (ARISTÓTELES, 1451b, 1966, p.78). Desse modo, a tarefa do historiador é narrar os fatos acontecidos e passados, vistos como sucessos particulares, sem extrair destes sucessos uma generalização sobre o que poderia ocorrer segundo a verossimilhança ou a necessidade, nem buscar uma relação causal entre os eventos acontecidos em um mesmo período de tempo. O universal da poesia consiste em narrar não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, conforme a

verossimilhança e a necessidade. Moles (1993, p.91), então, seguindo esse paradigma aristotélico, afirma que o historiador, mesmo que tenha marcas literárias, define seu trabalho pela séria preocupação com a verdade.

Porém, tal comentário de Aristóteles visa apenas um dos aspectos de sua teoria da imitação, ao objeto de imitação. Deve-se levar em conta, no entanto, que para ele a mimese é dividida também em meios e modos de imitação. Quando se toma a distinção do objeto apenas a separação parece irreconciliável, já que restringe o campo de atuação do historiador. Ao se pensar, no entanto, nos aspectos da construção da narrativa – ou seja, na relação entre os objetos de imitação com os meios e os modos de imitação –, tal distinção temática torna-se problemática, pois, como o próprio Aristóteles observa “[...] ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta” (1451b, 1966, p.79). Paul Ricoeur (1994, p.55) já chamara a atenção para o fato de que “Em Aristóteles, a atividade mimética (*mimese*) tende a confundir-se com a construção da intriga (*mythos*)”. Nesse sentido, importa menos a relação alusiva com a realidade do que o rearranjo dos fatos para a construção estética da narrativa.

O *mythos*, segundo Aristóteles, é a “composição dos fatos” (1450a, 1996, p.74), ou seja, é uma operação de construção da intriga. A relação do objeto de imitação é apenas um aspecto da construção do *mythos*, já que a operação mimética é mais ampla. Nesse sentido, a distinção entre o “acontecido” e “o que poderia acontecer” deve ser pensada não pela relação de imitação ao real, mas como construção narrativa, pois é na composição do *mythos* que se constrói a universalidade da poesia e a particularidade da história.

Para Hayden White, em seu célebre livro *Metahistória* (1995), o discurso ficcional e histórico pertence à mesma classe quanto à estrutura narrativa. Isso não significa que ambos tratem a narrativa com a mesma forma, porém participam de uma mesma operação mimética, a criação de intrigas a partir da mimese de uma temporalidade inteligível. O resultado disso, no entanto, não é idêntico (tal qual não é o mesmo da poesia épica e do teatro), mas se funda em uma organização diferente da matéria narrada, já que são gêneros diferentes. Por isso, White chama sua poética de *Metahistory*, para distingui-la de uma epistemologia centrada no “inquérito” e nas condições de verdade (ou seja, no objeto da narrativa e da imitação), pois é essa centralização que instaura “[...] a ruptura epistemológica entre a história como ciência e a narrativa tradicional e mítica” (RICOEUR, 1993, p.232). A obra não pode ser definida como historiográfica apenas pelo seu tema, mas também pela sua composição da intriga historiográfica. O objetivo da mimese é a representação de *mythos* e o *mythos* é a disposição/composição dos atos. Isso significa que, em nossa interpretação, o *mythos* da *Anábase*, mesmo se utilizado de fatos reais, é construído como uma narrativa épica, sendo disposta de acordo com uma expectativa épica e não historiográfica. Aristóteles em **1459a** faz um interessante comentário que parece indicar um caminho para essa abordagem:

Também é manifesto que a estrutura da poesia épica não pode ser igual à das narrativas históricas, as quais têm de expor, não uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou a várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual.

Tomando essa passagem de Aristóteles, a intriga da *Anábase* expõe uma estrutura de ação única, a narrativa de retorno dos dez mil soldados gregos, e não de um tempo único, como as narrativas historiográficas.

Nesse momento, estamos em fase de leitura de textos e análise das obras restantes que fazem parte dessa tese, o *Agésilau* e a *Ciropedia*. Pretendemos, nesses dois capítulos, seguir o modelo iniciado com a análise da *Anábase*, investigando tanto os elementos intertextuais que criem a heroização das personagens das narrativas quanto os elementos narrativos que conscientemente afastem o caráter historiográfico desses textos e permitam que tal afastamento seja reconhecido por seus leitores.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. Porto Alegre : Globo, 1966.
- BAUZÁ, H. F. **El mito del héroe**. Morfología y semântica de la figura heroica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- BOWIE, E. Historical narrative in archaic and early classical greek elegy. In: KONSTAN, D.: RAAFLAUB, K. A. (org). **Epic and history**. Malden and Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. p. 145.166.
- BOWRA, C. M. **Heroic Poetry**. New York: St. Martin's Press, 1966.
- BRADLEY, P. J. Irony and the Narrator in Xenophon's *Anabasis*. In: GRAY, V. J. (Org.). **Xenophon**. Oxford Readings in Classical Studies. New York: Oxford University Press, 2010. p.520-553.
- BURIAN, P. Myth into *muthos*: the shaping of tragic plot. In: EASTERLING, P. E. **The Cambridge companion to Greek Tragedy**. Cambridge: University press, 1997. p.178-210
- BURKERT, W. **Mito e mitologia**. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1991.
- CALAME, C. **Greek Mythology**: poetics, pragmatics and fiction. Translated by Janet Lloyd. New York: Cambridge University Press, 2009.
- DE LA VEGA, J. S. L. La función del mito en la oda pindárica. **Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos y indoeuropeos)**. Madrid: Universidad Complutense, 1992. nº2, p.9-35.
- DELEBECQUE, E. **Essai sur la vie de Xénophon**. Paris: Klincksieck, 1957.
- EVELYN-WHITE, H.G. The Myth of the Nostoi. **The Classical Review**, 1910, vol. 24, nº. 7, p. 201-205.
- FARNELL, L. R. **Greek hero cults and ideas of immortality**. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- FERNÁNDEZ, J. E. M. **La intertextualidad literaria**. Madrid: Cátedra, 2001.

- FINLEY, M. I. Myth, Memory, and History. **History and Theory**. Wesleyan University, 1965. Vol.4, nº3. p.281-302.
- FLOWER, M. A. **Xenophon's Anabasis or the expedition of Cyrus**. New York: Oxford University Press, 2012.
- FORD, A. Epic as Genre. In: MORRIS, I.; POWELL, B. B. (org.). **A New Companion to Homer**. Leiden: E.J. Brill, 1997. p. 396-414.
- FOWLER, R. Herodotus and his prose predecessor. In: DEWALD, C.; MARINCOLA, J.: **The Cambridge Companion to Herodotus**. New York: Cambridge University Press, 2008. p.29-45.
- GENETTE, G. **Introduction à l'architexte**. Paris: Seuil, 1979.
- _____. **Palimpsestes**. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- GRETHLEIN, J. From "Imperishable Glory" to History: The *Iliad* and the Trojan War. In: KONSTAN, D.; RAAFLAUB, K. A. (org). **Epic and history**. Malden and Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. p. 122-144.
- _____. **The greeks and their past**. Poetry, oratory and history in the fifth century. New York: Cambridge University Press, 2010.
- HARTOG, F. (Org.). **A História de Homero a Santo Agostinho**. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- HEXTER, R. **A guide to the Odyssey**. A commentary on the english translation of Robert Fitzgerald. New York: A division of random house, 1993.
- HOMERO. **Ilíada**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- _____. **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- HOWLAND, J. Xenophon's Philosophic Odyssey: On the Anabasis and Plato's Republic. **The American Political Science Review**, 2000, vol. 94, nº. 4, p. 875-889
- JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JESI, F. **Literatura y mito**. Traducción de Antonio Pigrau Rodríguez. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- MELETINSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Trad. Aurora F. Bernandini, Homero F. de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- MOLES, J. L. Truth and Untruth in Herodotus and Thucydides. In: GILL, C.; WISEMAN, T. P. (Org.). **Lies and Fiction in the Ancient World**. Austin: University Texas Press, 1993, p.88-121.
- MOMIGLIANO, A. História e biografia. In: FINLEY, M. I. (Org.). **O legado da Grécia**. Uma nova avaliação. Trad. Yvette V. P. de Almeida. Brasília: Ed. UNB, 1998. p.181-210.
- PEMBROKE, S. G. Mito. In: FINLEY, M. I. (Org.). **O legado da Grécia**. Uma nova avaliação. Trad. Yvette V. P. de Almeida. Brasília: Ed. UNB, 1998. p. 335-358.
- PÍNDARO. **Odes aos príncipes da Sicília**. Tradução com introdução e notas de Daisi Malhadas. Araraquara: UNESP, 1976.
- POWNALL, F. **Lessons from the past**. The moral use of history in fourth-century prose. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.
- RAHN, P. J. Xenophon's developing historiography. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, 1971. Vol. 102, p.497-508.
- SIDER, D. The new simonides and the question of historical elegy. **The American Journal of Philology**, 2006. Vol. 127, nº. 3, p. 327-346

- SMITH, J. M. Genre, sub-genre and questions of audience: a proposed typology for Greco-roman biography. **Journal of Greco-Roman Christianity and Judaism**, nº4, 2007. p. 184-216.
- STANFORD, W. B. **The Ulysses theme**. A study in the adaptability of a traditional hero. Dallas: Spring Publications, 1992.
- TAYLOR Jr., C. H. The obstacles to Odysseus' Return. In: TAYLOR Jr., C. H. (Org.). **Essays on the Odyssey**. Bloomington: Indiana University Press, 1965, p.87-99.
- TUERO, J. L. Orígenes de la historiografía. In: López Férez, J. A. (Org.). **Historia de la literatura griega**. Madrid: Cátedra, 1988. p.258-268.
- VEGA, J. S. de L. de la. Hombres y dioses en los poemas homéricos. In: ADRADOS, R.; GIL, R-G. L.; VEGA, J. S. de L. **Introducción a Homero**. Madrid: Guadarrama, 1963.
- VEYNE, P. **Como se Escreve a História**. Foucault revoluciona a História. Trad. Alda Baltar e Maria A. Kneipp. Brasília: Editora UNB, 1982.
- _____. **Acreditavam os gregos em seus mitos?** Trad, de Horácio Gonzáles e Milton M. Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- WEST, M. L. Simonides redivivus. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, 1993, nº 98, p.1-14.
- WHITE, H. **Meta-história**. A imaginação histórica no século XIX. Trad. de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1993.
- WHITMARSH, T (Org.). **The Cambridge Companion to the Greek and Roman novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

LITERATURA E INQUIETAÇÃO: A DISCUSSÃO DA FORMA ROMANESCA EM JACQUES LE FATALISTE ET SON MAÎTRE

Evaneide Araújo da Silva
Doutoranda – Bolsista SEE/SP
Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite (Or.)

Justificativa e Objetivos da pesquisa

Este trabalho concentra-se na análise do romance francês *Jacques le fataliste et son maître* (1778), do escritor e filósofo francês Denis Diderot (1713-1784). Com base em pesquisas já iniciadas durante o mestrado, em que estudamos questões relacionadas ao gênero romanesco e ao contexto do romance no século XVIII, pretendemos agora demonstrar como *Jacques le fataliste et son maître* representa de maneira bem característica uma das tendências do romance no século XVIII: a linha realista, que punha em cheque as formas tradicionais do gênero. Procuramos demonstrar ainda que essa obra literária do filósofo tem por principal objetivo discutir o próprio gênero, mostrando no tecido de sua narrativa como o romance, ao contrário do que pretendia a crítica, se constitui como ficção, como produto intelectual de um autor que tem à sua disposição técnicas e procedimentos que lhe permitem construir um enredo ao mesmo tempo perfeitamente verossímil e ficcional. O trabalho buscará dar uma contribuição às discussões, suscitadas por essa obra de Diderot, em torno da formação e do desenvolvimento do romance moderno.

Justificativa

Raquel de Almeida Prado (2003), no estudo que fez sobre *Jacques le fataliste et son maître*, começa referindo-se ao caráter aparentemente experimentalista dessa obra de Diderot, o que, segundo a autora, teria feito do romance “um precursor muito precoce das vanguardas literárias do século XX” (p. 186), experimentalismo esse que teria proporcionado um “amadurecimento da narrativa realista”. Para Raquel, de fato, como Goethe já havia dito então, nesse romance o único padrão parece ser o da ruptura: ruptura com os manuais que, no século XVIII, prescreviam como fazer um romance e que eram muito frequentemente seguidos com afincos pelos escritores franceses do período. A leitura de *Jacques le fataliste*, de acordo com a autora, é “quase tão divertida quanto a do *Shandy*, causa um certo desconforto, acentuado pelas interpelações provocativas e impertinentes do narrador, por deixar a impressão de que alguma coisa se esconde por trás da sucessão de episódios” (p. 187). Tendemos a concordar com Raquel de Almeida Prado, uma vez que, de fato, a estrutura da obra desrespeita completamente os padrões de composição de um romance da época,

ainda mais se pensarmos no contexto do século XVIII, quando as regras da boa escrita vigoravam com muito mais rigidez. Para nós, leitores do século XXI já habituados a encontrar todo tipo de estilo nas obras literárias, o estranhamento é de certa forma amenizado, mas ele não deixa de existir. Esse estranhamento é em grande parte causado pela característica muito singular do narrador, que dentro da obra assume muito mais que a função de contar a história. Ele é ao mesmo tempo personagem, entrando, portanto, na diegese; também se configura como narrador heterodiegético e algumas vezes como homo e autodiegético. É claro que essa grande flexibilidade de posições na narrativa tem uma função, uma especificidade que busca um objetivo dentro do texto.

Ao ler e refletir sobre o conteúdo e a forma de composição desse romance, percebemos que a obra põe em cena uma série de procedimentos e técnicas que têm como principal objetivo discutir o fazer literário (metaficção), como forma de radicalizar e combater as velhas técnicas adotadas até então nas composições dos romances, propondo dessa maneira uma renovação profunda na forma romanesca através do uso incomum das várias categorias da narrativa: narrador, tempo, espaço, descrições, personagens, linguagem, além da mistura propositada de gêneros - romance, conto, reflexões filosóficas. *Jacques le fataliste*, nesse sentido, pode ser lido como um grande tratado sobre como se fazer um romance coerente com as transformações que o gênero fatalmente exigia no século XVIII. Assim, vemos como Diderot constrói de forma muito singular esse tratado ficcional. A obra procede a um duplo movimento: ao mesmo tempo em que materializa as técnicas mais comuns utilizadas nas narrativas do século XVIII, o romance faz a negação de todas elas ao praticá-las, como que transmitindo a seguinte mensagem: um romance ruim é feito assim, com longas descrições e histórias encaixadas que não têm qualquer ligação com a principal, suspensões desnecessárias, narradores que tudo sabem, inverossimilhanças de todos os tipos, histórias de amor que não encontram qualquer correspondência com a realidade. E se um mau romance é assim construído, por outro lado, uma narrativa de qualidade deve primar pela busca da verdade, pela verossimilhança dos fatos narrados, pela construção lúcida dos personagens, dos espaços e do tempo.

Nesse sentido, Diderot discute o fazer literário a partir de algumas técnicas muito específicas, consideradas, para seu momento e espaço históricos, como inovadoras e revolucionárias. Nossa pesquisa concentra-se, portanto, em estudar essas técnicas, com enfoque no papel do narrador, do narratário e na configuração dos personagens, procurando demonstrar como essas categorias da narrativa são (des) construídas em prol da nova ficção.

Ao ler a obra de Diderot e refletir sobre sua forma, supõe-se, portanto, que o romance é inovador, na França do século XVIII, em todos os sentidos. Em primeiro lugar, as categorias narrativas (narrador, narratário, tempo, espaço, história, etc.) assumem uma função totalmente nova dentro da obra; não se trata de um narrador comum, que se coloca como um simples contador de

histórias, mas de um articulador irônico, um crítico de si mesmo e de seus procedimentos; assim como o narratário não tem apenas a função de mais um personagem dentro da diegese, mas, ele também, assume a função de artesão da narrativa, colocando-se como um leitor e crítico sagaz, que está de olhos e ouvidos bem abertos, espreitando cada comentário ou forma de contar do narrador principal.

Na obra de Diderot essas categorias constituintes da narrativa estão desconstruídas; assumem uma função que vai além da composição da diegese, em favor da reflexão principal que a obra veicula, qual seja, pensar a constituição do romance enquanto gênero, estabelecer novos paradigmas para a prosa de ficção. Supomos, portanto, que *Jacques le fataliste et son maître* dá, na própria estrutura da narrativa, uma resposta muito original e legítima às questões que se colocavam ao gênero no século XVIII: afinal, o que é o romance? Como fazer para buscar a verossimilhança dentro da narrativa? A que se presta um romance? Quais devem ser as características principais que o distinguem da poesia, do drama e da História?

Objetivos

O principal objetivo desse trabalho é mostrar como o romance de Denis Diderot discute no plano da obra propriamente dita as principais questões do gênero, colocando em prática uma série de procedimentos que propunham a renovação e evolução da forma romanesca. Pretende-se mostrar como Diderot utiliza essas técnicas, desmascarando a ficcionalidade de qualquer relato romanesco através de um narrador realista e lúcido e de um protagonista de caráter picaresco como Jacques. Trata-se, portanto, de demonstrar a importância de *Jacques le fataliste* para a evolução do próprio gênero ao colocar em evidência procedimentos e temas literários inovadores, transformando o falso - a ficção – em uma forma de declarar a verdade e de discutir os problemas históricos de seu tempo. *Jacques le fataliste* é um romance que, ao mesmo tempo em que reforça sua associação com a verossimilhança através do retrato dos costumes, indaga e procura dar uma resposta em sua própria estrutura às perguntas-chave em relação ao romance enquanto gênero: o que é a ficção? O que vem a ser um romance? Nesse contexto, pode-se dizer que a obra de Diderot é o primeiro romance francês que alia radicalmente a discussão sobre a natureza do gênero com os problemas sócio-históricos da França, algo que Cervantes em parte já tinha feito um século antes com *Dom Quixote* na Espanha.

Desenvolvimento da pesquisa

A pesquisa encontra-se em fase inicial. Nesse momento, dedicamo-nos ao cumprimento de créditos exigidos pelo Programa através da realização de disciplinas e de participação em eventos. Também nos concentramos na releitura do *corpus* e dos textos teóricos que servirão de base para o trabalho. Estamos, ainda, levantando dados e buscando bibliografia que possa nos auxiliar na hipótese que embasa esta pesquisa.

Bibliografia básica da pesquisa

- ABRAHM, D. **Manuel d'histoire littéraire de la France**. Paris: Éditions sociales, 1969.
- ABREU, M. (Org.). **Trajetórias do romance**: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX. Campinas: Mercado de Letras, 2008.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1964.
- AUERBACH, E. **Mimesis**: A representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARGUILLET, F. **Le roman au XVIIIème siècle**. Paris: Puf, 1981.
- BARTHES, R. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. São Paulo: Vozes, 1972.
- _____. **Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas ; Anne Arnichand ; Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BELAVAL, Y. **Études sur Diderot**. Paris: Puf, 2003.
- BRAIT, B. **A personagem de ficção**. São Paulo: Ática, 2000.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.
- _____. **A Cultura popular da Idade Média e do Renascimento**: O contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 1993.
- BERCHTOLD, J. **Les prisons du roman (XVIIe-XVIIIe siècle)**: lectures plurielles et intertextuelles de Guzman d'Alfarache à Jacques le fataliste. Genève: Droz, 2000.
- BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. Tradução de Guilherme do Castilho. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- BONET, C. M. **El realismo literario**. Buenos Aires: Nova, 1958.
- BOSI, A. Paródia, jogo e crispação. In: BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 162-173.
- BREMER, J.; ROODENBURG, H. (Org.) **Uma história cultural do humor**. São Paulo: Record, 2000.
- BOURNEUF, R.; OUELLET, R. **L'univers du roman**. Paris: PUF, 1972.
- CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CERVANTES, M. **Don Quijote de la Mancha**. Organização de Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes, 1998.
- CHOUILLET, J. **La formation des idées esthétiques de Diderot**. Paris : Armand Colin, 1973.
- CLARETIE, L. **Lesage**. Paris: Lecène, Oudin et cie., 1894.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- COULET, H. **Le roman jusqu'à la Révolution**. Paris: Armand Colin, 1967.
- _____. (Org.) **Idées sur le roman**: textes critiques sur le roman français XIIème-XXème siècle. Paris: Larousse, 1992.
- DANIEL, G. **Le style de Diderot**: légende et structure. Genève : Droz, 1986.

- DARNTON, R. **Edição e sedição: o universo da literatura clandestina no século XVIII**. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DEFAYS, J. M. **Le comique**. Paris: Seuil, 1996.
- DEFOE, D. **Robinson Crusoe: the farther adventures of Robinson Crusoe**. London: Collins, 1953.
- DIDIER, B. **Jacques Le Fataliste et son maître de Diderot**. Saint-Armand: Gallimard, 1998.
- DIDEROT, D. Éloge de Richardson. In: GUINSBURG, J. (Org.) **Diderot: estética, poética e contos**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. **Jacques, o fatalista, e seu amo**. Tradução, apresentação e notas de Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- _____. **Jacques le fataliste et son maître**. Paris: Gallimard, 2003.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Tradução de Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1998.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1960.
- GORKI, M. **Literatura, filosofia e realismo**. México: Torres & Abreu, [19--].
- HAMON, P. Le discours contraint. In: BARTHES, R. et al. **Littérature et réalité**. Paris: Seuil, 1982. p. 119-181.
- HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HUET, M. H. **Le Héros et son double: essai sur le roman d'ascension sociale au XVIIIe siècle**. Paris: José Corti, 1975.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Couro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Armando, 1963.
- KEMPF, R. **Diderot et le roman: ou le démon de la présence**. Paris: Seuil, 1964.
- KUNDERA, M. **A arte do romance**. Tradução de Tereza B.C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LAZARILLO de Tormes**. Edição bilingue. Organização e notas de Mário M. González. Tradução de Heloísa Costa Milton; Antonio R. Esteves. São Paulo: Editora 34, 2005.
- LOPES, A. C.; REIS, C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- LIMA, L. C. **O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LUKÁCS, G. **Teoria do romance**. Tradução Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, [19--].
- MEYER, M. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.
- MORETTO, F. O paradoxal Denis Diderot. In: MORETTO, F. et al. **Letras francesas: estudos de literatura**. São Paulo: Ed. UNESP, 1994.
- MORNET, D. **Diderot: l'homme et l'oeuvre**. Paris: Boivin, 1941.
- PHALESE, H. **Les Bons Contes et les bons mots de Gil Blas**. Paris: Nizet, 2002.
- PIRANDELLO, L. **O humorismo**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.
- PRADO, R. A. **A jornada e a clausura**. São Paulo: Ateliê, 2003.
- PROPP, V. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- RICARDO, M. F. **As máscaras do narrador realista: uma leitura de Jacques le fataliste et son maître**. 139f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2009.
- RUANET, S. P. **Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RUDÉ, G. **A Europa no século XVIII**. Tradução de Gabriel Ruivo Crespo; Maria Paula F. De Carvalho. Lisboa: Gradiva, 1988.

SANT'ANNA, A.R. **Paródia, paráfrase & cia.** São Paulo: Ática, 1985.

SMIETANSKI, J. **Le Réalisme dans Jacques le Fataliste.** Paris : Nizet, 1965.

STERNE, L. **Tristram Shandy.** Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1980.

VASCONCELOS, S. **A formação do romance inglês.** São Paulo: Hucitec, 2007.

_____. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII.** São Paulo: Boitempo, 2002.

WATT, I. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildengard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WILSON, A. M. Diderot sa vie et son oeuvre. Tradução (do inglês) de Gilles Chaminé; Annete Lorenceau; Anne Villelaur. Paris: Laffont, 1985.

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

Evelyn Caroline de Mello
Mestranda
Profa. Dra. Maria Clara Paro (Or.)

1. Objetivo:

- Analisar as linhas estéticas que compunham o quadro brasileiro dos Anos de Chumbo e investigar qual a correspondência de suas propostas no campo literário.
- Analisar em que medida essas propostas se encontram presentes nas obras de Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon e Heloneida Studart.
- Avaliar como o caráter de resistência se encontra mediado nas obras.
- Analisar a possibilidade de diálogo entre a teoria do romance político ou romance de protesto e a teoria feminista, na tentativa de proporcionar um ponto de encontro entre essas vertentes teóricas.
- Avaliar em que medida se pode construir uma teoria feminista que possa dar conta dos diferentes feminismos que se construíram ao longo da história do Brasil e se há ecos de linhas feministas estrangeiras que melhor dariam conta dessa avaliação.

2. Metodologia e Embasamento Teórico

O trabalho será desenvolvido de acordo com a análise das categorias narrativas das obras escolhidas, em especial da construção do foco narrativo e das personagens, cujo apoio teórico se dará com os estudos de Genette (s.d.) *Discurso da Narrativa* e dos processos de alegoria e carnavalização das obras segundo os estudos de Bakhtin (2008) *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, obedecendo a seguinte organização:

a) A princípio, mapeando de que maneira os textos trariam esteticamente as conjunturas históricas do período de produção, seguindo bibliografias que retomam estudos sociais, políticos e culturais da época: Carlos Calado (2004) *Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens*, Carli e Ramos (2008) *Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens*, Favareto (2007) *Tropicália, alegoria, alegria*, Heloísa Buarque de Hollanda (1983) *Cultura e participação da década de sessenta*, Lima (2002) *Marginalia: arte e cultura na idade da pedrada*, Zuza Homem de Mello (2002) *Era dos Festivais: uma parábola*, Oliveira (2010) *Tropicália ou Panis et Circensis*.

b) Em um segundo momento procurar-se-á contrapor as informações obtidas por meio da análise dos romances com as teorias do romance de protesto, encabeçadas por Tânia Pellegrini (1996) *Gavetas Vazias: ficção e política nos anos 70*, Heloisa Buarque de Hollanda (1980) *Patrulhas Ideológicas*, Regina Dalcastagné (1996) *O Espaço da Dor: O Regime de 64 no Romance Brasileiro*, Malcolm Silverman (2000) *Protesto e o novo romance brasileiro* e Flora Sussekind (1985) *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários & retratos*.

c) Em uma terceira etapa, os resultados obtidos serão confrontados com a teoria feminista, em especial, com a ginocrítica de Elaine Showalter (1994) *Crítica feminista no território selvagem*, por se tratarem de obras escritas por mulheres e em cujo cerne há preponderância de personagens principais femininas. A ginocrítica parece ser o melhor seguimento dentre o grande leque teórico existente, posto que, de acordo com Showalter (1994), a ginocrítica oferece uma amplitude maior de discussão dos textos femininos ao considerá-los como produtos da relação cultural da mulher com seu contexto histórico, outrossim, ver os escritos femininos como assunto principal causa uma redefinição da natureza do problema teórico que rege as teorias feministas: já não se trata mais de reconciliar pluralismos revisionistas, mas abordar a questão da diferença em todas as suas possibilidades.

Procurar-se-á também vislumbrar a proposta de revolução sexual de Wilhelm Reich (1968) *A revolução sexual*, existente tanto na Marginália quanto como apoio teórico da ginocrítica de Elaine Showalter, por tratar as relações entre gêneros como sendo opressor/oprimido, valendo ressaltar que essa mesma relação existirá entre mulheres de camadas sociais distintas, como também previsto por Showalter (1994).

d) A etapa final do trabalho é procurar o ponto comum que falta entre estas teorias, ressaltando a existência de um canal dialético, eliminando qualquer espécie de possibilidade de fechar o texto em caixas teóricas, permitindo sua pluralidade de sentidos.

3.Fundamentação teórica e o estágio atual da pesquisa

No momento, a pesquisa está focada na avaliação do contexto político, histórico e cultural da época, com a leitura da obra *Marighella: o guerreiro que incendiou o mundo* de Mário Magalhães, o qual traça um panorama completo da história do Brasil, iniciando no século XIX até que se atinja o período que abrange a pesquisa: o período do regime de exceção civil-militar (1964-1985). Igualmente, tem-se cumprido os créditos destinados a frequência de disciplinas e participação de eventos.

4. Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- BRANDÃO, I., MUZART, Z. (Org.). **Refazendo nós**: ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- CALADO, C. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- CARLI, A. M. S., RAMOS, F. B. **Tropicália**: gêneros, identidades, repertórios e linguagens. Caxias do Sul. RS: EDUCS, 2008.
- DALCASTAGNÉ, R. **O Espaço da Dor**: O Regime de 64 no Romance Brasileiro. Brasília. UnB, 1996.
- FAVARETO, C. **Tropicália, alegoria, alegria**. Cotia, SP: Ateliê Editorial. 2007.
- FERREIRA, D.R.S. **Pilares Narrativos**: a construção do eu e da nação na prosa de oito romancistas brasileiras. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.
- FERREIRA, G., COTRIM, C. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- GASPARI, E. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, [s.d.].
- HOLLANDA, H.B. **Cultura e participação da década de sessenta**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. **Impressões de Viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- _____. **Tendências e impasses**: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HOLLANDA, H.B., PEREIRA, C.A.M. **Patrulhas Ideológicas**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- LIMA, M. A. **Marginalia**: arte e cultura na idade da pedrada. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2002.
- MELLO, E.C. **Olhares femininos sobre o Brasil**: um estudo sobre “As meninas” de Lygia Fagundes Telles. Dissertação – (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista, 2011.
- MELLO, Z.H. **A Era dos Festivais**: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- OLIVEIRA, A. **Tropicália ou Panis et Circensis**. São Paulo: Iyá Omin, 2010.
- PELLEGRINI, T. **Gavetas Vazias**: ficção e política nos anos 70. São Carlos: Editora da UFSCar, 1996.
- PIÑON, N. **A doce canção de Caetana**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- PRIORE, M. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.
- REICH, W. **A revolução sexual**. Rio de Janeiro: Zahar Editora. 1968.
- REIS, C., LOPES, A.C.M., **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 2007.
- SHARP, P. (org.), **Entre Resistir e identificar-se**: para uma teoria da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.
- SHOWALTER, E.. A Crítica feminista no território selvagem. In:
- HOLLANDA, H. B. (Org.). **Tendências e impasses**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.23-54.
- SILVERMAN, M. **Protesto e o novo romance brasileiro**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- STUDART, H. **O pardal é um pássaro azul**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- SUSSEKIND, F. **Literatura e Vida Literária**: polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- TELLES, L.F. **As meninas**. São Paulo: Circulo do Livro, 1992.
- VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- VENTURA, Z. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988
- ZAPPA, R., SOTO, E. **1968**: eles só queriam mudar o mundo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar E., 2008.

“CÍNIRAS E MIRRA”: AS FIGURAS DO INCESTO EM OVÍDIO (*METAMORFOSES*, X, 298-502)

Ewerton de Oliveira Mera
Mestrando
Prof. Dr. Márcio Thamos (Or.)

1 Objetivos

Segundo o princípio de que “não há significado sem significante que o conforme e torne apreensível aos sentidos e à mente” (LIMA, 1992, p. 61), e tomando os efeitos de sentido captados pela percepção através da leitura como dados de base, o projeto pretende investigar o arranjo particular da linguagem, responsável pela expressão desses efeitos no *corpus* escolhido, ou seja, o trecho das **Metamorfoses**, livro X, 298-502, em que se narra o mito de Cíniras e Mirra, com vistas à averiguação da poeticidade do texto, penetrando na estrutura semiótica do texto-objeto selecionado para (re)conhecer-lhe aí o poético através de sua manifestação figurativa.

Como resultado dessa investigação, produzir um discurso metalinguístico capaz de, ainda que sem a pretensão de esgotar o assunto, lançar luz sobre os recursos da figuratividade poética determinantes da expressão.

Por fim, produzir uma tradução de estudo acompanhada de notas de referência, com comentários concernentes a dados gerais de cultura (mitologia, história, geografia, filosofia, etc.), necessários a uma compreensão mais integral do texto, fornecendo assim subsídios básicos para a leitura do original em latim.

2 Metodologia

O desenvolvimento do projeto será realizado a partir de leituras reflexivas acerca das noções de poeticidade e figuratividade e da introdução aos conceitos fundamentais da Semiótica, destacando aqueles que têm relevância para o andamento da pesquisa. Assim, será investigada a estrutura semiótica do texto, pondo em destaque os recursos da figuratividade poética então reconhecíveis.

Na pesquisa de Iniciação Científica, realizada durante a graduação, fez-se uma análise com foco no primeiro nível da figuratividade, uma vez que se trabalhou mais amplamente no nível da figuração, tendo como *corpus* o episódio das **Metamorfoses** de Ovídio em que se narra o mito de Io (livro I, versos 583–747). Pretende-se, no desenvolvimento deste projeto de mestrado, dar

continuidade a esse trabalho com o primeiro nível e, também, explorar com mais propriedade o segundo nível, o da iconização, pois como afirma Márcio Thamos,

Os procedimentos de figurativização se estabelecem em dois níveis. O primeiro é o da figuração, em que um tema (discurso abstrato) é convertido em figuras (discurso figurativo). Nota-se aí uma correspondência clara com a noção de imitação poética desenvolvida por Aristóteles. O segundo nível é o da iconização, em que as figuras já instaladas no discurso recebem um revestimento particularizante tão minucioso que teria o poder de transformá-las em imagens do mundo, provocando uma ilusão referencial. Nem todo texto figurativo atinge necessariamente esse segundo nível (THAMOS, 2003, p. 103-104).

Desse modo, analisar o *corpus* através do primeiro nível, identificando ali figuras responsáveis por exprimir seu tema e, posteriormente, observar se essas figuras possuem tal revestimento particularizante que as tornam referências de mundo para a leitura final do texto, é um caminho seguro e coerente na busca dos significados provenientes da construção literária que o autor latino realizou na composição de “Cíniras e Mirra”.

3 Fundamentação teórica e estágio atual da pesquisa

A própria Semiótica, que chegou a sustentar que a análise do plano da expressão se caracteriza como preocupação secundária (cf. BARROS, 1994, p. 81), voltando-se quase exclusivamente para a investigação do plano do conteúdo, sob a forma de um percurso gerativo do sentido, encontra-se hoje interessada em rever essa noção. O reconhecimento dos chamados sistemas semissimbólicos – que se atualizam com frequência nos textos poéticos, procurando obter efeitos de recriação da realidade – evidencia a necessidade de a Semiótica assumir cada vez mais a tarefa de estudar os procedimentos da expressão com todas as consequências que daí decorrem para a significação.

Portanto, para a análise dos resultados da descrição metalinguística do signo-objeto selecionado, será levada em conta a conformidade desse processo de investigação a duas disposições fundadoras, respectivamente, da Poética moderna e da Semiótica Figurativa: 1) o preceito formulado por Roman Jakobson (2001, p. 130) de que “a função poética projeta o princípio da equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”, e 2) o preceito de A.-J. Greimas (1984, p.11), segundo o qual a iconização e a abstração não são senão graus ou níveis da figuratividade.

Atualmente o projeto de pesquisa encontra-se no estágio de leitura dos textos reflexivos acerca da poeticidade e figuratividade dos textos, auxiliado pelas leituras e reflexões provenientes das disciplinas ministradas no Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, realizadas no

primeiro semestre de 2014, intituladas “Palavra e imagem: relações entre poesia, pintura e cinema”, “Semiótica e literatura” e “Filosofia e retórica no mundo helenístico e no mundo romano”.

4 Referências bibliográficas

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 2a ed. São Paulo: Ática, 1994.

GREIMAS, Algirdas Julien. Sémiotique figurative et sémiotique plastique. **Actes sémiotiques: documents**, Paris: EHESS-CNRS, v. 6, n. 60, 1984.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 18ª ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

LIMA, Alceu Dias et al. **Latim: da fala à língua**. Araraquara-SP: FCL-UNESP, 1992.

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.

THAMOS, Márcio. **Figuratividade na poesia**. Itinerários: revista de literatura (Semiótica), Araraquara, n. 20 (especial), p. 101-118, 2003.

ESTUDO DAS RELAÇÕES INTEERSEMIÓTICAS NO FILME *MATCH POINT*

Fabiane de Almeida

Mestranda

Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato (Or.)

Objetivos

Pensar a intertextualidade como descrição dos movimentos do texto e sua relação com outras formas de linguagem e ainda consigo mesmo, oficializa a definição como “transposição [...] de enunciados anteriores ou sincrônicos”³¹, e é capaz de produzir pluralidade de sentido em códigos infinitos.

A intertextualidade faz assim aparecer uma primeira hibridez, que é também sua caracterização elementar, justapondo várias falas, vários contextos e várias vozes. Mas a hibridez do texto intertextual pode ser lida em outro nível, na heterogeneidade dos materiais que o constituem, podendo remeter a diferentes discursos³².

Em decorrência das diversas vozes constituintes das obras artísticas, este estudo pretende demonstrar a importância da intertextualidade literária, musical e cinematográfica.

A proposta deste trabalho é o estudo e a análise intertextual de obras clássicas com o cinema moderno e, para tanto far-se-á a análise de *Otelo, o mouro de Veneza* de Willian Shakespeare, a ópera *Otello*, do compositor Giuseppe Verdi com o libreto de Arrigo Boito e suas relações com o filme *Match Point*, do cineasta Woody Allen.

A abordagem das obras supra deve considerar a intertextualidade entre os gêneros distintos, provocando a reflexão a partir da multiplicidade subjacente aos signos ativos, a partir, ainda, da qualidade plurissignificativa dos signos e de suas infinitas interpretações.

Mais especificamente, o objetivo é contribuir para os estudos em literatura comparada e estudos em semiótica, dado que o diálogo entre literatura, música e cinema apresenta linguagens interdependentes que interagem e significam, direcionando para a reflexão crítica acerca do diálogo da produção cinematográfica e operística, além de compreender os processos intersemióticos do filme. Objetiva ainda contribuir para outros diálogos existentes em outras obras, que até então não foram analisadas com a possibilidade de estudos da tríade aqui referida.

Metodologia

³¹ KRISTEVA apud SAMOYAUULT. A Intertextualidade. 2008, p. 15.

³² SAMOYAUULT, Tiphaine. A Intertextualidade. 2008, p. 103.

Pretende-se apresentar como os textos escolhidos para este estudo são ressignificados no filme contemporâneo.

O estudo se concentrará na cena apical do filme, na qual Chris Wilton (personagem narrador) decide matar sua amante grávida, Nola Rice, para que não perca sua vida glamorosa, que depois de tanto esforço conquistou, em nome da ambição. A cena possui diálogos apenas no início da cena - cerca de 2 minutos dos 9 minutos que a constituem - mas a ópera de Verdi tocada enquanto Chris assassina a vizinha de Nola e a espera ao pé da escada para matá-la em seguida, forçosamente nos remete à tragédia *Otelo* de Shakespeare e sua adaptação operística de Verdi, nas quais serão estudados o conceito musical e o texto operístico com ênfase na música como parte da narrativa e intertextualiza com o filme, ressignificando as obras eruditas inseridas na obra contemporânea. A personagem Chris Wilton nos faz lembrar Iago, personagem de *Otelo* de Shakespeare. Retórico, conquistador, persuasivo, joga com as palavras, com as pessoas, com a vida.

Em primeiro momento, realiza-se a releitura de *Otelo* de Shakespeare. O estudo segue com o levantamento bibliográfico sobre estudos críticos da obra e análise documental acerca da teoria e crítica literária, em especial a literatura inglesa na qual se situa Shakespeare e sua obra-prima *Otelo, o Mouro de Veneza*. Guizot e Frye, primeiramente estudados, teorizam os estudos acerca de Shakespeare e suas obras.

A seguir, partir-se-á para a análise musical com base na historicidade e nas características do gênero ópera, mais precisamente a ópera *Otello*, de Giuseppe Verdi. Harewood, Wisnik e Schurmann edificarão a análise introduzindo as bases históricas e teóricas acerca da música como linguagem e especificamente da ópera como gênero.

Logo após, será realizada a análise fílmica tendo por base o filme *Match Point*, do cineasta Woody Allen. A princípio contar-se-á com Szondi, Xavier e Eisenstein para o estudo da montagem cinematográfica e sua linguagem, e ainda sobre a inclusão da música como parte integrante e significativa nas cenas fílmicas.

Nesse sentido, trata-se de uma pesquisa com caráter multifacetário, e será realizada a leitura e a interpretação das obras de referência, principalmente e além das supra citadas, as obras de Roland Barthes, que teoriza as relações intersemióticas acerca das artes estudadas neste trabalho; Mikhail Bakhtin, que explica a polifonia e as diversas vozes que integram as obras; Tiphaine Samoyault, que insere o estudo acerca da intertextualidade.

Para tanto, pretende-se executar este projeto a partir do início de 2014, com conclusão e apresentação da dissertação de Mestrado no período de 26 meses, como descrito na tabela abaixo:

CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO								
ATIVIDADES	MESES							
	0-3	3-6	6-9	9-12	12-15	15-18	18-21	22-26
1. Fundamentação Teórica								
1.1 Disciplinas								
1.2 Revisão Bibliográfica, pesquisa e leitura								
2. Análise do texto fílmico								
3. Redação da 1ª versão do trabalho								
4. Parecer do orientador e revisão do texto								
5. Qualificação								
6. Revisão e redação final da dissertação								

Fundamentação Teórica e estágio atual da pesquisa

O início do curso trouxe novas perspectivas para o projeto. Algumas bibliografias foram acrescentadas, pelo grau de importância e relevância para que a pesquisa promova as afirmações concernentes ao tema proposto. Para tanto, além das leituras e releituras constantes das referências bibliográficas, as disciplinas cursadas ao longo do primeiro semestre do ano corrente trouxeram outras referências teóricas: Vladimir L. Propp, em *Morfologia do Conto Maravilhoso*, que estuda os procedimentos compositivos da narrativa com ênfase em suas funções; E. Lopes em *A identidade e a diferença*, de onde se pôde estudar mais aprofundadamente métodos analíticos de teóricos como o próprio Propp e Roland Barthes, e é também leitura proposta para o processo seletivo; *Caminhos da Semiótica Literária*, de D. Bertrand, que nos insere nas células narrativas e em implicações sintáticas variadas; *A linguagem cinematográfica*, de Marcel Martin, que complementa com linguagem didática a teoria de Eisenstein sobre os tipos de montagem cinematográfica.

O estudo está em fase final das leituras e releituras, já em esboço para a montagem da dissertação, sendo que os trabalhos referentes às disciplinas cursadas são intrínsecos ao trabalho e serão inseridos na dissertação.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, W., Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2012.
- ADORNO, W., Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ARENDT, Hannah. **A condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- ARISTÓTELES. **Poética**. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- AUMONT, Jacques ...et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 2011.
- BAKHTIN, M., Mikhail. **Dialogismo e Polifonia**. Org. Beth Brait. São Paulo: Contexto, 2012.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- _____. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. **Image/Music/Text**. New York: Hill and Wang, 1978.
- _____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas I).
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica Literária**. São Paulo: EDUSC, 2003.
- BORGES, L., Jorge. **Curso de Literatura Inglesa**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BURGESS, Anthony. **A literatura Inglesa**. São Paulo: Ática, 1996.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Intertextualidade: a migração de um conceito**. In: Revista Via Atlântica, nº 9, junho/2006, p. 125-136.
- ECO, Umberto. **Sulla Letteratura**. Milano: Tascabili Bompiani, 2008.
- EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Graal, 2012.
- FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. São Paulo: EDUSP, 2011.
- GUIZOT, M. **Shakspeare et son temps** – Étude Littéraire. Paris: Didier, Libraire Éditeur, 1852.
- HAREWOOD, Conde. **KOBBE – O livro completo da ópera**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- LEITE, Sebastião Uchoa. **As relações duvidosas: notas sobre literatura e cinema**. In: Crítica de ouvido. São Paulo: Cozac & Naify, 2003..
- LOPES, Edward. **A identidade e a diferença**. São Paulo: Edusp, 1997.
- MACHADO, Arlindo. **Da Sinestesia ou a Visualização da Música**. Disponível em: <http://www.pucsp.br/~cos-puc/arlindo/sineste.htm>. Acesso em: 8 de ago. 2012.
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral**. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- PROPP, Vladimir L. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. São Paulo: Forense Universitária, 2006.
- SALLES, Filipe. **Imagens Musicais ou Música Visual** – um estudo sobre as afinidades entre som e imagem baseados no filme ‘Fantasia’ (1940) de Walt Disney. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/SP. Disponível em: http://www.mnemocine.arte.br/index.php?option=com_docman&task=cat_views&gid=96&Itemid=72. Acesso em: 8 de ago. 2012.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SCHURMANN, F.,Ernst. **A música como linguagem** – uma abordagem histórica. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SHAKESPEARE, Willian. **Otelo, o Mouro de Veneza**. In: Tragédias. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SZONDI, Peter. **A Teoria do Drama Moderno (1850-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VOLLI, Ugo. **Manual de Semiótica**. São Paulo: Loyola, 2012.
- WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido** – uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- XAVIER, Ismael. **O Discurso Cinematográfico** – a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmografia

MATCH POINT (MATCH POINT). Produção Reino Unido, EUA e Luxemburgo, 2005. Drama. Direção: Woody Allen. Estúdio/Distribuição: Playarte. 124 minutos.

O SOM COMO PARTE DA NARRATIVA. Acervo Educacional TV Cultura. São Paulo: Editora Bearare, 2009. 81 minutos.

Musicografia

OTELLO. Compositor: Giuseppe Verdi. Libretista: Arrigo Boito. Adaptação de ‘Otelo, o Mouro de Veneza’, 1887.

O ROMANCISTA DO MAR: UM ESTUDO DA REPRESENTAÇÃO DO MAR NOS ROMANCES DE MOACIR C. LOPES

Fernando Góes
Doutorando - Bolsista CAPES
Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan (Or.)

A presente pesquisa de doutorado acerca das obras do autor Moacir Costa Lopes dá prosseguindo ao estudo iniciado no mestrado, quando se analisou o romance *A ostra e o vento*³³. Na ocasião buscou-se analisar essa narrativa focando, sobretudo, as metáforas marítimas que conduzem o enredo. Lopes é conhecido pela alcunha de romancista do mar e já no mestrado, embora se tenha analisado profundamente apenas uma obra, buscou-se verificar como essa temática se apresenta na prosa desse autor.

Para tanto, desenvolveu-se certa teoria acerca das metáforas ditas marítimas. Elas teriam origem nos primevos contatos do ser humano com o elemento água bem como nas imagens formadas pela ação do vento sobre as águas calmas do mar³⁴. Tais metáforas marítimas florescem com toda intensidade em uma determinada espacialidade que não compreende apenas o mar. Desse modo, analisando no mestrado a conotação espacial do mar, chegou-se ao conceito de ambiente marítimo.

O ambiente marítimo seria aquela espacialidade que compreende, além do mar, todos os elementos e seres que circundam as pessoas que, direta ou indiretamente, dependem dessa grande extensão de água para sobreviver. Faz parte e constitui o ambiente marítimo, além do mar, evidentemente, o pescador costeiro, o capitão de navio, o faroleiro, os abastecedores de ilhas, os pertencentes às marinhas mercantes e de guerra, às prostitutas de portos, os caçadores de baleias, infinitas lendas de navios fantasmas e sereias, os aventureiros do mar, os mergulhadores, os instrumentos marítimos junto com um vocabulário náutico que está sempre presente nas narrativas de ambiente marítimo, e muitos outros elementos que fazem também parte da extensa lista de particularidades que caracteriza essa atmosfera do mar³⁵.

No romance *A ostra e o vento*, porém, o ambiente marítimo é bem reduzido se comparado ao que se encontra em *Maria de cada porto*. Em *A ostra* sobressaem-se a ilha e a vida

³³ Dissertação realizada no IEL – Unicamp e defendida em 2011.

³⁴ Ver capítulo III da dissertação de mestrado defendida pelo autor desse texto.

³⁵ O vento e o sol são também elementos importantes desse ambiente marítimo e participam ativamente na formação das metáforas marítimas. Não se pode esquecer, ainda, dos odores característicos dessa atmosfera do mar: o cheiro da maresia, das plantas de ilhas, dos navios, dos peixes e outros.

introspectiva e tensa daqueles que vivem afastados do continente. Aparecem personagens marinheiros, bem como navios, vocábulos náuticos, portos, e outros, mas tudo em menor escala. *Maria de cada porto*, por sua vez, traz uma espécie de visão panorâmica do ambiente marítimo. Os principais espaços e personagens que constitui essa espacialidade³⁶ são abordados nessa obra de Lopes ainda que sem muitos aprofundamentos o que ocorrerá em outras obras desse autor.

Encontra-se sementes de outras narrativas de Lopes em vários trechos de *Maria de cada porto*. E vale salientar que não se trata somente de determinado espaço do ambiente marítimo que será melhor explorado, mas de exemplos de enredo. Assim, visualiza-se o romance *A ostra e o vento* em *Maria* não apenas quando Delmiro, o protagonista, discorre sobre as ilhas e seus mistérios, mas, sobretudo, quando surge alguma história que claramente lembra aquela de *A ostra*:

– Foi quando um cabo que veio servir aqui trouxe mulher e uma filha. Imprudência! Duas mulheres no meio de quase quinhentos homens sem ver mulher perto de um ano... Imagine o que esse homem passou nesta ilha neste barracão. E as brigas que elas provocaram só porque olhavam, obrigadas, para um ou outro. Dizem que o rapaz passou seis meses sem dormir, sentado nesse batente aí, de metralhadora em punho. (LOPES, 1977, p. 57)

O romance *Cais, saudade em Pedra*, o terceiro de Moacir, também tem raízes em *Maria de cada porto*, onde Delmiro pronuncia uma frase que se parece muito com o título dessa terceira narrativa de Lopes:

Navio tem sentimento de gente grande.
De marcha à ré, apitando de saudade. Maruja acenando, e a ponte diminuindo, e a cidade ficando, e a melancolia de sempre, dos portos que ficam. “Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!” Não lembro quem disse isso, mas foi bem dito. (LOPES, 1977, p. 89)

Vê-se, assim, que *Maria de cada porto* não é simplesmente a primeira obra de Moacir C. Lopes, mas uma espécie de projeto literário em que se apresenta um ambiente marítimo que será por décadas explorado em outras narrativas. Parece mesmo que a intenção desse autor foi, desde o início, desvendar literariamente essa espacialidade sintetizada em seu primeiro romance, espacialidade que ele sabia ser vasta o bastante para não poder ser descrita em uma única obra.

Dando continuidade ao cronograma apresentado no projeto de doutorado, o romance *Cais, saudade em pedra* foi analisado em 2013. Em *Cais* Lopes volta a abordar de modo direto o ambiente marítimo que tão bem foi explorado em seu primeiro romance *Maria de cada porto*. Em

³⁶ Nesse estudo, a palavra espacialidade não pode ser entendida como sinônimo de espaço. A primeira, ao menos segundo a ideia que se desenvolve aqui, tem caráter mais amplo, sendo algo próximo a um macro espaço constituído por vários espaços que, por sua vez, englobam vários lugares. No ambiente marítimo, por exemplo, tem-se o espaço ilha, que contém vários lugares como a praia, as grutas, os faróis e outros.

certo sentido, pode-se até dizer que *Cais* é uma espécie de continuação de *Maria*, pois também trata da história de um marinheiro náufrago. Porém, o foco do enredo nesse romance está no reestabelecimento do marinheiro e não na experiência do naufrágio.

Em *Maria* o fato principal é o naufrágio em si, os dias em que Delmiro, o protagonista, passa à deriva, mergulhando em seus pensamentos e trazendo uma visão panorâmica do ambiente marítimo. O naufrágio e o contato constante com a morte desencadeiam forças que permitem a Delmiro profundas introspecções, e a história termina quando ele chega ao porto. Em *Cais* o início se dá justamente quando Gerson, o principal personagem dessa narrativa, chega ao porto após ter sido resgatado. Assim, é até possível visualizar certa continuidade de *Maria de cada porto* em *Cais*, porém nessa terceira obra, Moacir foca um local do ambiente marítimo que em *Maria* foi apenas caracterizado de passagem, sem muita profundidade, trata-se da porção seca desse ambiente do mar, a cidade marítima ou costeira ou, ainda, o cais e o porto.

Após a análise de *Cais* foi possível desenvolver um pouco mais a ideia que se tinha de ambiente marítimo. Ficou claro que esse ambiente é dividido em duas grandes partes: o mar (navios e tudo aquilo que permite a interação do homem com as águas navegáveis) e as porções de terra que se ligam diretamente a essa imensidão líquida (ilhas, penínsulas e cidades portuárias). Ter-se-ia assim metáforas mais dominadas pela água e metáforas em que a força da água é reduzida, porém não a ponto de deixar de influenciar nos rumos narrativos.

Assim, de acordo com a dominância de uma ou outra espacialidade, as metáforas se apresentarão de formas diferentes. O mar age de modo distinto no espírito humano quando o observador está em terra, que lhe garante a segurança, mas não impede o deslumbramento provocado pela potência do mar. A ilha é um espaço que fica no meio do caminho, daí a complexidade das metáforas marítimas que lá surgem, tal como demonstrado no estudo que se fez do romance *A ostra e o vento*. O mar, por sua vez, será sempre sinônimo de aventuras e perigos. Essa divisão do ambiente marítimo em duas partes, uma de dominância do mar, da água e outra de dominância da terra, sendo o vento o elemento que transita entre as duas partes, é uma ideia que vem completar a definição de metáfora marítima que se fez no mestrado. Doravante, buscar-se-á comprovar a existência dessas metáforas nas obras de Lopes. Uma parte desse trabalho, no entanto, já foi feita por meio da análise do romance *Cais, saudade em pedra* e *Maria de cada porto*.

Buscou-se também nesses últimos meses um aprofundamento dos estudos referentes ao possível regionalismo das obras de Lopes. Os traços regionais que se encontram na prosa desse autor são mais perceptíveis nos romances em que o ambiente marítimo está concentrado nas cidades portuárias, ou seja, onde as metáforas do seco predominam, como é o caso de *Cais*. Um pensamento que permitiu adensar mais o estudo do possível regionalismo de Lopes é aquele que afirma ser esse autor um adepto e divulgador do que podemos chamar de imaginário marítimo. Moacir Lopes seria

então um autor brasileiro que escreveu narrativas em que é possível divisar o imaginário marítimo, porém um imaginário com certa brasilidade que embasa, por sua vez, as metáforas marítimas que encontramos em suas narrativas e que tornam esses romances diferenciados.

O imaginário marítimo traria para esse autor as cores locais sem, no entanto, atrelá-lo a um dado espaço do país. Vale salientar também que o conceito de imaginário veio esclarecer um pouco o que outrora chamávamos de universalismo marítimo de Lopes, que nada mais era do que elementos que ele partilhava com outros autores que também focaram suas narrativas no mar. O mar de Moacir Lopes seria então nacional com tendência ao universal. Na medida em que a obra se afasta da costa o mar torna-se cada vez mais o mar das grandes aventuras, de Joseph Conrad, de Melville e tantos outros.

Pretende-se no próximo ano analisar um romance de Lopes em que o foco esteja justamente nesse mar universal, onde se espera ser possível visualizar a dominância das metáforas da água. O romance que será analisado é *O passageiro da Nau Catarineta* (1982), sétimo romance de Lopes. No que concerne ao regionalismo será analisada ainda uma nova obra: *Literatura brasileira: região, nação, globalização* organizada por Germana Sales e Roberto de Souza. No tocante ao imaginário, além de Bachelard estamos utilizando *O imaginário* e *Campos do imaginário* de Gilbert Durant, *O ser e o tempo da poesia* de Alfredo Bosi, *O estudo analítico do poema* de Antonio Candido, *Teoria da ficção – indagações à obra de Wolfgang Iser*, organizado por João Cesar de Castro Rocha e *A ficção* de Karlheinz Stierle.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. 8. ed. Companhia das letras, São Paulo, 2010)
- CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 6. ed. São Paulo: Humanitas, 2009
- DURANT, G. **O imaginário**. Tradução René Eve Levié. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- _____. **Campos do imaginário**. Tradução Maria João Batalha Reis. Lisboa: Ellug, 1996.
- GERMANA, S; ROBERTO, A. S. (Orgs.). **Literatura brasileira: região, nação, globalização**. São Paulo: Pontes, 2013.
- GOES, Fernando. **A metáfora da tempestade marítima em A ostra e o vento**. Dissertação de mestrado. IEL – UNICAMP, 2011.
- ISER, W. O fictício e o imaginário. Tradução Bluma Waddington Vilar, João Cesar de Castro Rocha. In: ROCHA, J. C. C. (Org.). **Teoria da Ficção**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 65-77
- LOPES, Moacir C. **A ostra e o vento**. 7. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2000
- _____. **Belona, latitude noite**. 2. ed. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975.
- _____. **Cais, saudade em pedra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1973.
- _____. **Maria de cada porto**. 6. ed. Rio de Janeiro: Cátedra, 1977.
- _____. **O navio morto e outras tentações do mar**. Rio de Janeiro: Revan, 1995.
- _____. **O passageiro da Nau Catarineta**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1982.
- STIERLE, K. **A ficção**. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

NAS SENDAS DA ODE: HORÁCIO E FILINTO ELÍSIO.

Francisco Diniz Teixeira
Doutorando
Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira (Or.)

1 Objetivos

O objetivo geral do trabalho proposto é compreender a estrutura da ode em suas matrizes na poesia horaciana e como ela foi cultivada e desenvolvida em língua portuguesa, em particular nas **Odes** de Filinto Elísio e nas traduções que ele fez de Horácio.

Verificar-se-ão, durante a pesquisa, os seguintes pontos:

1. Como os antigos pensavam a estrutura da ode e quais de seus elementos constitutivos a distinguiam dos outros gêneros que a Antiguidade nos legou.
2. Como um dos poetas de Língua Portuguesa, que receberam e recriaram a estrutura da ode, tomando por modelo a poesia antiga, a partir do século XVI, em particular no que se observa no trabalho poético de Filinto Elísio, que além de seguidor fiel da trilha horaciana, foi um exímio tradutor do Venusino –, uma vez que possuímos uma relativa bibliografia que trata da permanência e evolução da temática associada a esse gênero.

Por fim, espera-se contribuir academicamente com este estudo para a criação de uma teoria da ode, enquanto gênero literário, apreendendo seus mecanismos de construção dentro da lavra de dois poetas da tradição: um dos grandes nomes da latinidade na Antiguidade e outro da latinidade setecentista lusitana, Horácio e Filinto Elísio.

2 Metodologia

A fim de cumprir o primeiro objetivo proposto, far-se-á a leitura de textos teóricos de estudiosos da modernidade a fim de entender como os antigos concebiam a ode enquanto um dos gêneros poéticos. Além disso, analisar-se-ão, de acordo com o que preceituam Cohen (1974) e Prado (1997 e 2005) a respeito da expressividade da poesia, textos de Horácio para depreender os elementos que eram tomados como essenciais e distintivos na composição da ode.

Para contemplar o segundo objetivo, tomar-se-ão como objeto de análise, para estudar a recriação da ode em português, alguns poemas da lavra poética de Filinto Elísio, após a leitura de suas obras que contemplam este gênero poético, além de algumas traduções de Horácio feitas pelo vate setecentista, para investigar como ele apreendeu a estrutura da ode horaciana, tomada aqui como representante da ode clássica, e a moldou em seus poemas.

Desta forma, propõem-se dois procedimentos de trabalho: revisão bibliográfica e a leitura de um corpus selecionado entre as produções poéticas da ode para apreender as formas como ela foi desenvolvida e evidenciar as equivalências formuladas entre a ode em Língua Portuguesa e a ode latina, tomando-se como parâmetro de comparação, principalmente, os textos de Horácio e Filinto Elísio. É preciso ressaltar mais uma vez que levar-se-ão em conta as traduções de Horácio feitas pelo poeta luso.

O corpus do trabalho será constituído essencialmente pelas odes de:

- Horácio: do Livro I, um exemplo do dístico sáfico menor e maior e outro do dístico glicônico e asclepiadeu menor, respectivamente o poema VIII (*Lydia, dic, per omnis*) e o poema XIII (*Cum tu, Lydia, Telephi*); do Livro II, um exemplo de estrofe sáfica, outro de estrofe alcaica e um de dístico hiponacteú, respectivamente o poema IV (*Ne sit ancillae tibi amor pudori,*), o poema III (*Aequam memento rebus in arduis*), o poema XVIII (*Non ebur neque aureum*); do Livro III, um exemplo de estrofe asclepiadéia A, outro de asclepiadéia B, respectivamente o poema X (*Extremum Tanain si biberes, Lyce,*), o poema VII (*Quid fles, Asterie, quem tibi candidi*); do Livro IV, um exemplo de monóstrofe com o verso asclepiadeu maior, o poema X (*O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens,*)³⁷.

- Filinto Elísio trabalhou com a temática herdada da tradição clássica, como se pode notar através da releitura não só de Horácio – regida por um processo de transmetrização, isto é, uma transposição métrica, e de transestilização, isto é, uma reescritura estilística³⁸, como pensa Genette (1982, p.254-257) em *Palimpsests* –, mas dos poetas quinhentistas também tomados como modelo no século das Luzes, sem deixar de lado a poesia circunstancial, como o comprovam as odes endereçadas a diversas figuras históricas proeminentes da época. Além disso, formalmente, exercitou os metros de Horácio, como a estrofe sáfica, os dísticos formados por um decassílabo e um hexassílabo e as variações estróficas feitas a partir desses mesmos versos. A divisão do corpus formado pela obra de Filinto Elísio se pautará no exame de traduções feitas de Horácio, de exemplos de Ode de sua lavra poética e de texto teórico do poeta, conforme listado a seguir:

a) traduções de Horácio, constantes nos Volumes de suas obras completas: Tomo III:

Horácio, I, 12 (p. 172-174); I, 13 (p. 184); Tomo IV: Horácio, IV, 2 (p. 71-72);

³⁷ Cf. Horace (2004)

³⁸ Traduções nossas.

- Tomo XI: Horácio, I, 11 (p. 69); I, 38 (p. 70); III, 5 (p. 73-75); I, 3 (p. 75-76); I, 23 (p.77); I, 22 (p. 78-79); II, 9 (p. 79-80); I, 31 (p. 80-81).
- b) odes de sua própria lavra poética: do Tomo I: Ode (p. 157-190); Ode (p. 234-235); Ode (p. 365-366); do Tomo III: Ode (p. 79-80); Ode (p. 130-131); Ode (p. 196-197); Ode (p.272-273); Ode (p. 277); Ode (p. 427-429); Ode às Musas (p. 430-432); do Tomo IV: Ode (p. 48-50); Ode epitalâmica (p. 185-186); Ode aos poetas lusitanos (p. 364-365); do Tomo V: Ode (p. 34-35); Ode (p.176-177); Ode (p. 227-228); Ode a Vénus (p. 300-301); do Tomo XI: Ode (p. 22-23); Ode a Alfeno (p. 212-214); Camões – Ode (p. 256-262).
- c) a Carta em versos endereçada ao Senhor Francisco José Maria de Brito (Tomo I, p. 27-95) em que o poeta nos apresenta suas concepções de arte e tradução, respaldado nos clássicos.

3 Fundamentação teórica e o estágio atual da pesquisa

O projeto está fundamentado no que pensam a respeito da tradição Curtius (1957), Auerbach (2004) e Highet (1954). O corpus de trabalho é constituído pela edição das odes de Horácio feita por Rudd (2004) e pelas edições anotadas de cada livro horaciano feitas por Nisbet e Hubbard, *A commentary on Horace Odes, Book I* e *A commentary on Horace Odes, Book II*, Nisbet e Rudd, *A commentary on Horace Odes, Book III*, e por Putnam, *Artifices of Eternity: Horace's Fourth Book of Odes*, e pela edição das obras completas de Filinto Elísio, conforme consta nas referências abaixo. Há também estudos sobre tradução como os de Benjamim, Campos, Faleiros e Ricoeur dentre outros, assim como a fortuna crítica concernente à obra horaciana e à literatura latina.

As atividades desenvolvidas da pesquisa até o presente momento consistem em: revisão de traduções das Odes de Horácio: do livro I as odes 3, 8, 11, 13, 23 e 38; do livro IV, a ode 10, que permitiram que se formasse uma compreensão parcial do estilo do ethos horaciano na concepção da ode. A partir da leitura e fichamento de Faleiros (2012) observou-se a presença dos paradigmas tradutórios na poesia brasileira da transcrição e suas críticas e os arranjos necessários para transpor os aspectos formais do texto poético, da língua de partida para a língua de chegada. De Ricoeur (2011) extraiu-se a questão de que o exercício tradutório não deve se articular entre o par dicotômico tradutibilidade X intradutibilidade, mas sim entre fidelidade X traição, pois o tradutor se encontra frente à necessidade não só de dar a conhecer obras de outras tradições para leitores de sua língua, mas algumas vezes de ter de retraduzir textos que não tenham sido recebidos como claros em sua própria língua.

4 Referências bibliográficas.

- ACHCAR, F. **Lírica e Lugar-comum**: Alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.
- ADRADOS, F. R. **Orígenes de la lírica griega**. Madrid: Revista de Occidente, 1976.
- ALBRECHT, M. **História de la literatura romana**: desde Andronico hasta Boecio. Trad. Dulce Estefanía e Andrés Pocinã Pérez. Barcelona: Herder, 1994. (2 v.)
- AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura européia. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BACKÈS, J. L. **Musique et littérature**: Essai de Poétique Comparée. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- BASSNETT, S. **Estudos de tradução**: fundamentos de uma disciplina. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2003.
- BARCHIESI, A. Rituals in Ink: Horace on the Greek Lyric Tradition. In: DEPEW, Mary; OBBINK, Dirk (Orgs.). **Matrices of Genre**: Authors, Canons, and Society. Cambridge: Harvard University Press, 2000. p. 167-182.
- BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMANN, W. (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: EDUFSC, 2006. p. 187-215.
- BERMÚDEZ, R. J. Capacidad expresiva de los sonidos en las Odas de Horacio: función semántica. **Myrtia 6, Revista de Filología Clásica**. Murcia. P. 49-70, 1991.
- BOLDRINI, S. **La prosodia e la metrica dei romani**. Roma: Carocci, 2000.
- BRITO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BRUNEL, P. **Mythopoétique des genres**. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
- CAIRNS, F. **Generic composition in Greek and Roman poetry**. Edinburg: Edinburg University Press, 1972.
- CALLEBAT, L. Roma y la tradición clásica: sublimación y apropiación. In: SALAS, Omar D. Álvarez (Ed.). **Cultura clásica y su tradición**: Balance y perspectivas actuales. México: UNAM, 2008.p. 311-324.
- CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. **Metalinguagem**: ensaios de crítica e teoria literária. Petrópolis: Vozes, 1970. p. 21-38.
- _____. Novas transluminuras. In: _____. **Crisantempo**: no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. Odorico Mendes: o patriarca da transcrição. In: HOMERO. **Odisséia**. Trad. de Odorico Mendes e ed. de A. M. Rodrigues. São Paulo : Ars Poetica/EDUSP, 1992. p. 11-4.
- _____. Para transcriar a Ilíada. In: _____. VIEIRA, T. **A ira de Aquiles**: canto I da Ilíada de Homero. São Paulo: Nova Alexandria, 1994a.
- CASTRO, F. L (ed.). **História da literatura portuguesa**: Da época barroca ao pré-romantismo. Lisboa: Alfa, 2002. (v. 3)
- COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand.
- CONTE, G. B. **The Rhetoric of Imitation**: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets. Translated by Charles Segal. Ithaca/London: Cornell University Press, 1996.
- CURTIUS, E. R. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Rio de Janeiro: INL, 1959.
- FALEIROS, A. **Traduzir o poema**. Cotia: Ateliê, 2012.
- FANTUZZI, M; HUNTER, R. **Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- FARIA, E. **Gramática superior da língua latina**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1958.
- FEENEY, D. Horace and the Greek Lyric poets. In: RUDD, N (ed.). **Horace 2000**: a celebration: essays for the bimillennium. Michigan: University of Michigan Press, 1993. p. 41-63.

- _____. Becoming an authority: Horace on his own reception. In: HOUGHTON, L. B. T; WYKE, M. **Perceptions of Horace: a Roman poet and his readers**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- FILINTO ELÍSIO (Francisco Manuel do Nascimento). **Obras completas de Filinto Elísio**. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1998. (v. I)
- _____. **Obras completas de Filinto Elísio**. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1998. (v. III)
- _____. **Obras completas de Filinto Elísio**. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1998. (v. IV)
- _____. **Obras completas de Filinto Elísio**. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1998. (v. V)
- _____. **Obras completas de Filinto Elísio**. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1998. (v. XI)
- FRAENKEL, E. **Horace**. Oxford: Claredon Press, 1980.
- GENETTE, G. **Palimpsests: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.
- HARRISON, S. **A companion to Latin Literature**. Oxford: Blackwell, 2005.
- _____. The literary form of Horace's Odes. In: LUDWIG, Walther. **Horace: l'oeuvre et les imitations: un siècle d'interpretation**. Genève-Vandoeuvres: Fondation Hardt, 1993. p. 131-162.
- _____. **Generic Enrichment in Vergil & Horace**. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- HIGHET, G. **La Tradición Clásica: Influências gregas e romanas en la literatura occidental**. Trad. Antonio Alatorre. México / Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 1954. (2 v.)
- HORACE. **Odes and epodes**. Edited and Translated by Niall Rudd. Cambridge/London: Harvard University Press, 2004.
- LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Bauru (SP): EDUSC, 2007.
- NISBET, R. G. M.; HUBBARD, M. **A commentary on Horace Odes, Book I**. Oxford: Claredon Press, 2001.
- _____. **A commentary on Horace Odes, Book II**. Oxford: Claredon Press, 2004.
- NISBET, R. G. M.; RUDD, N. **A commentary on Horace Odes, Book III**. Oxford: Claredon Press, 2004.
- PUTNAM, M. C. **Artifices of Eternity: Horace's Fourth Book of Odes**. Ithaca/London: Cornell University Press, 1986.
- RICOEUR, P. **Sobre a tradução**. Trad. P. Lavelle. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- SARAIVA, A. J; LOPES, O. **História da Literatura Portuguesa**. 13 ed. Porto: Porto, 1985.
- SARAIVA, F. R. S. **Novíssimo dicionário latino-português**. 10. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1993.

AS DIVERSAS FACES DO MEDO PRESENTES NA FIGURA DE HEITOR.

Gabriel Galdino Fortuna

Mestrando

Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti (Or.)

A pesquisa encontra-se em seu estágio final, uma vez que seguindo o cronograma elaborado para o projeto inseriu-se o conteúdo assimilado por meio da leitura da fortuna crítica indicada na bibliografia do trabalho e acrescentou-se na dissertação as obras sugeridas durante o colóquio da pós-graduação do ano de 2013.

Através das primeiras obras lidas para a elaboração do projeto, a *Retórica* de Aristóteles e *The Emotions of Ancient Greek* (2006) de David Konstan, ficou evidente a necessidade de um estudo prévio conceitualizando o sentimento do medo para que em seguida fosse realizado o levantamento das passagens em que este sentimento está relacionado ao herói Heitor.

Escolheu-se Heitor devido a suas características ímpares em relação aos âmbitos de atuação na *Ilíada*, visto que a personagem tem um papel fundamental em situações que variam do campo bélico até o doméstico. Este herói, assim como poucos na narrativa, apresenta-se completo sendo guerreiro, pai, marido, príncipe, embaixador e comandante de tropas, fato que possibilita ao trabalho analisar com riqueza as áreas em que o medo influenciou o príncipe troiano nas decisões.

Desta forma, elaborou-se uma estrutura para o texto dissertativo dividida em três etapas básicas: (i) conceitualização do sentimento do medo, (ii) contextualização expondo valores culturais que constroem o herói e (iii) levantamento e análise dos versos em que o medo está relacionado a Heitor.

A primeira etapa, a de trazer teorias que possibilitassem um embasamento crítico, não se restringiu apenas ao medo, mas ampliou-se a todos os termos que atuam na mesma órbita dele, como a coragem, a confiança, o pudor, a vergonha e a loucura. Esta etapa foi baseada nas obras *Retórica* (2005) e *Ética à Nicômaco* de Aristóteles (2001), na *República* de Platão e também em seus diálogos *Laques* (1987) e *Protágoras* (2002), em *A História do Medo no Ocidente* de Jean Delameau (1989), na *História e Razão* Jacqueline Romilly (1998), no livro *Aidos* (1993) de Douglas Cairns e principalmente na obra *The Emotions of Ancient Greek* (2006) de David Konstan que possibilitou um contato não apenas com a visão crítica literária sobre o medo, mas também o ponto de vista da filosofia e psicanálise das últimas décadas.

A contextualização do sentimento do medo surgiu por intermédio principalmente das obras de Jean Pierre Vernant com seu artigo *A bela morte e o cadáver ultrajado*(1977), *O Mundo de*

Homero (2002) de Vidal Naquet, a *Paidéia* de Werner Jaeger, *História da Educação na Antiguidade* (1963) de Irenée Marrou H., *Moral and Values in the Ancient World* de John Ferguson e a obra já citada de David Konstan (2006) que também foi de grande utilidade para a contextualização do medo. Vale ressaltar que a contextualização e o estudo conceitual sobre o medo, este presente na primeira parte da dissertação, não ocorreram de forma isolada, mas dialogaram entre si, por isso houve uma combinação e auxílio das demais obras já citadas no parágrafo anterior, o que foi responsável por tornar mais completa a investigação do tema sugerido. Esta empreitada de contextualizar as cenas para que elas pudessem ser finalmente analisadas exigiu que se expusesse na dissertação o quão importante é evitar a visão anacrônica para que não ocorram erros interpretativos gerados pela discrepância entre pensamentos separados em tempo e espaço tão grandes.

Desta forma, durante a elaboração do texto dissertativo, enfatizou-se a visão Clássica sobre o medo, expondo as principais ideias dos expoentes da filosofia Ocidental dos séculos IV a.C., Platão e Aristóteles. Estes pensadores citados trabalharam com as emoções nas situações mais diversas, desde cenas do cotidiano até as célebres passagens da *Ilíada*. Através destes dados elaborou-se um diálogo visando sempre completar as lacunas que o olhar de nossa época não pôde preencher e evitando limitar-se ao tratamento paradigmático herdado principalmente por Aristóteles.

A respeito das emoções, Konstan (2006, p.40) afirma que apesar da revalidação e reaproximação que os estudos tiveram recentemente com Aristóteles, o filósofo clássico falha por tratar de forma arbitrária o modo como os sentimentos se manifestavam na Grécia de seu tempo, visto que na verdade eram indagações sintomáticas.

A afirmação acima expõe como os estudos atuais podem contribuir para acrescentar na forma como se vê as emoções, impedindo que apenas nos limitemos ao modo paradigmático em que Aristóteles dispunha os sentimentos, classificando-os apenas como benéficos ou maléficos.

Finalmente em relação à última fase dessa dissertação, pode-se afirmar que se objetivou tratar todas as cenas em que o medo está relacionado a Heitor. Desta forma registrou-se vários verbos, adjetivos e substantivos de raízes distintas que indicam esse sentimento, fato que foi enriquecido por meio de uma análise semântica, etimológica e mitológica amparada por dicionários como os de Pierre Chantraine (1968) e P. Brunel (2005). Nesta etapa explorou-se também os aspectos temporais que alguns registros em grego relacionados ao medo apresentavam, levando em consideração discretas diferenças entre termos próximos, como por exemplo, os conceitos de “culpa retrospectiva e prospectiva” que os termos *aiskhunomai* e *aidôs* indicam (Konstan, 2006, p.94).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADKINS, Arthur W. H. **Moral values and political behavior in ancient Greece: from Homer to the end of the fifth century.**ed. New York, Norton. 1973.
- AMORRENTE, M.C Rujé, **O Mundo Grego Antigo**, trad. M. S Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco; Poética**/ ARISTÓTELES; tradução [de Ética a Nicômaco] de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross; tradução, comentários e índices analíticos e onomástico [de Poética] de Eudoro de Souza; seleção de textos José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Nova cultural, 1987.
- ARISTÓTELES, **Poética**. trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Ed. Globo, 1966.
- ARISTÓTELES, **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Junior, P. F. Alberto e A. N. Pena. Lisboa: Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- BRUNEL, Pierre; **Dicionários de Mitos literários**. tradução Carlos Sussekind...[ET al.]; 4º Ed.- Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BURKERT, Walter. **Religião Grega na época clássica e arcaica**; trad. M.J Simões Loureiro. Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian, 1993
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito** / Joseph Campbell, com Bill Moyers ; org. por Betty Sue Flowers. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAIRNS, Douglas L. **AIDOS: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature**. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Paris: Klincksieck, 1968.
- MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena Moura. **Dicionário grego-português [DGP]**.- Cotia: Ateliê, 2006-2010.
- MARTINEZ,Constantino Falcon; FERNANDEZ, Emilio – MELERO, Galiano y Lopez ,Raquel. **Diccionario de la Mitologia Clasica**. Volume. 1 y 2. 4ª Ed. Madri, 1985.
- FERGUSON, John. **Moral and values in the ancient world**. Ed. London, Methuen, 1958.
- HESÍODO, **Teogonia: a origem dos deuses.**; estudo e tradução Jaa Torrano- 6 ed.-São Paulo: Iluminuras , 2006.
- HOMERO, **Ilíada**. Trad; Carlos Alberto Nunes .Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- HOMER,**The Iliad**. Trad; A.T. Murray. Ed. T.E. Page. Vol.1,2. Cambridge, Massachusetts, 1937.
- JAEGER,Werner.**Paidéia, A formação do homem grego**. Trad.Artur M.Parreira.São Paulo:Martins Fontes ed. Ed.Um.Brasília,1986.
- KOTHE, Flávio R. **O Hérói**. São Paulo: Ática, 1987.
- LORAU, Nicole. **Les expériences de Tirésias, Le féminin et l'homme grec**, Paris, Gallimard, 1989.
- MARROU,Henri-Irenée,**História da Educação na Antiguidade**. Tradução: Professor Mário Leônidas Casa nova,editora Herder,São Paulo 1969.
- NAQUET, Pierre Vidal. **O Mundo de Homero**; trad. Jônatas Batista Neto-. São Paulo: Companhia das Letras, 2002
- PLATÃO, **Diálogos**/Platón; introducción general por Emilio Lledó Íñigo; traducción y notas por J. Calonge Ruiz... [et al.]; asesor para La seccion griega Carlos Garcia Gual.- Madrid: Gredos, 1981.
- PLATÃO, **A república**/ Platão.- Bauru: EDIPRO, 1994.
- REYES, Alfonso. **Los Heroes/ Juntas das Sombras**. Sevilla, México:Fondo de Cultura Económica, 1983
- ROMILLY, Jacqueline de. **História e Razão em Tucídides**/ Jacqueline de Romilly; Tradução Tomás Rosa Bueno; Tradução do grego Sandra Lúcia Rodrigues da Rocha; revisão técnica José Otávio Nogueira Guimarães..- Brasília: Ed. Da Unb, 1998.
- TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**/ Tucídides; tradução do grego, introdução e notas de Mario da Gama Kury.- Brasília: Ed. da UnB, c 1982.
- VERNANT, JEAN-PIERRE . **A Bela Morte e o Cadáver Ultrajado**. **Revista Discurso nº 09**. Revista da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1979, p. 31 a 62

DESBRAVANDO A LONDRES DE BAIXO: O FANTÁSTICO NO ROMANCE *NEVERWHERE*, DE NEIL GAIMAN.

Gabriele Cristina Borges de Moraes
Mestranda
Profa. Dra. Karin Volobuef (Or.)

1 Objetivos

Inicialmente, a pesquisa objetivava identificar os elementos que tornavam a obra de Neil Gaiman, com base em seu primeiro romance, *Neverwhere*, pertencente ao fantástico e classificá-la dentre os gêneros pertencentes a esse modo de narrar. No entanto, no decorrer deste primeiro semestre de pesquisa, com as leituras realizadas sobre o tema, tornou-se claro que *Neverwhere* pertence ao gênero fantasia, e com isso algumas mudanças foram realizadas no projeto inicial.

Além da identificação de elementos do fantástico dentro da obra, também discutiremos o romance através das regras que regem a chamada *portal-quest fantasy* (MENDLESOHN, 2008), na qual o personagem atravessa um portal que liga nossa realidade objetiva a um mundo mágico, e lá desempenha algumas missões que visam o retorno da ordem a essa terra desconhecida e a volta do herói para seu mundo. Pretendemos identificar em que pontos o romance converge e diverge das regras que regem o gênero.

Por fim, consideraremos o processo criativo de Neil Gaiman, tendo em vista que suas obras, tanto literárias como em quadrinhos e no cinema, têm em comum a influência de elementos fantásticos e também a intertextualidade com diversas obras e gêneros, o que enriquece seus enredos e personagens.

2 Metodologia

A metodologia adotada é a análise detalhada do romance *Neverwhere*, escrito em 1997 por Neil Gaiman. A opção pelo título é devida a sua condição única dentro da vasta obra de Gaiman: inicialmente famoso por suas histórias em quadrinhos, notadamente pela série *Sandman*, o autor havia publicado alguns contos e o romance *Good Omens* (1990), este último em parceria com Terry Pratchett. Em 1995, Gaiman foi convidado pela rede de televisão britânica BBC para escrever o roteiro de uma série que abordasse o tema das tribos de moradores de rua de Londres. O autor decidiu, então, criar uma “Londres de Baixo”, habitada por várias tribos de pessoas que vivem à margem da sociedade, e teve sua ideia aprovada pela emissora. No entanto, o resultado final da

série não agradou muito Gaiman, que resolveu escrever, desta vez em forma de romance, sua história de acordo com o planejado.

Neverwhere foi o primeiro romance solo de Gaiman e precedeu diversas obras aclamadas pelo público e pela crítica, como *Stardust* (1999), *American Gods* (2001), *Anansi Boys* (2005) e *The Ocean at the end of the lane* (2013), além de sua vasta bibliografia infanto-juvenil. Além dessa posição pioneira na carreira do autor, que deixou de ser reconhecido apenas como quadrinhista para se tornar um aclamado escritor de ficção, o diferencial de *Neverwhere* é a questão de ter sido inicialmente feita para o suporte audiovisual e, anos depois de sua versão literária, transformada em história em quadrinhos (com roteiro de Mike Carey e desenho de Glenn Fabry), o que permite a comparação entre as diversas recepções da obra.

Com base na leitura de obras teóricas sobre a fantasia e o fantástico, pretendemos analisar de forma descritiva a obra em questão e formar uma reflexão sobre o processo criativo de Neil Gaiman. Basearemos-nos, também, em leituras específicas sobre o autor – bibliografias, entrevistas, pesquisas acadêmicas – e também sobre a questão da intertextualidade, na medida em que for pertinente para nosso romance. Por fim, de forma breve, abordaremos em que medida as conclusões de nossa pesquisa se aplicam, também, aos romances de Gaiman que sucederam *Neverwhere*.

3 Fundamentação teórica e estágio atual da pesquisa

Inicialmente, a pesquisa objetivava analisar os elementos fantásticos presentes em *Neverwhere*. No entanto, uma leitura mais aprofundada sobre o tema mostrou que a obra se enquadrava mais na fantasia, mais especificamente, na chamada *fantasia de portal*. Segundo Mendlesohn (2008), a fantasia de portal é caracterizada pela passagem do protagonista de um mundo ao qual está habituado – na maioria dos casos, nosso mundo real – para um mundo desconhecido, frequentemente permeado por magia, através de um portal. O objetivo final do protagonista é realizar uma missão, geralmente para restabelecer a ordem nesse novo mundo, e então poder ser enviado de volta para casa. É o que acontece em *Neverwhere*, no qual o protagonista Richard Mayhew descobre sobre a existência de outra Londres abaixo da cidade em que vive há tantos anos: a Londres de Baixo, uma cidade habitada por seres e pessoas que foram banidos de nossa realidade, e cujos pontos principais – que muitas vezes são representados por pessoas – correspondem às estações do metrô de Londres.

Apesar de a pesquisa ter se voltado mais para as características específicas da fantasia, o fantástico continua presente em nossa análise. Defendemos a ideia presente em Ceserani de que o fantástico não é um gênero literário, e sim um modo de narrar que pode aparecer em diversos tipos de texto, embora sejam predominantes em alguns gêneros ou momentos históricos – como os contos

fantásticos do século XIX. Tendo isso em vista, é legítimo dizer que a obra de Neil Gaiman, em seus diferentes gêneros – quadrinhos, conto, romance, roteiro cinematográfico –, apresenta os procedimentos narrativos e os temas apontados como típicos do fantástico. Em *Neverwhere*, por exemplo, a normalidade de Londres coexiste com o sobrenatural da Londres de Baixo (um caso de *Doppelgänger*, ou duplo, bastante comum na literatura fantástica em geral), e o protagonista do romance pode ser visto como o ponto de convergência entre as duas realidades, como uma ligação entre os dois mundos.

Saindo da ideia geral do fantástico e entrando nas características específicas do romance de Gaiman, entendemos que este se enquadra na categoria de *fantasy*, que traduziremos livremente por fantasia. Segundo citação de Batalha (2010, p. 500):

A *fantasy* cobre um amplo campo da literatura clássica e contemporânea, aquela que contem elementos mágicos, fabulosos ou surrealistas, desde os romances situados nos mundos imaginários, com suas raízes nos contos populares e na mitologia, até as histórias contemporâneas de realismo mágico, onde os elementos de *fantasy* são utilizados como meios metafóricos para tornar claro o mundo que conhecemos. (WINDLING, 1987, p. 12)

Mendlesohn (2008) publicou um estudo retórico em que analisou e categorizou diversas fantasias de acordo com o ponto de vista adotado pelo narrador. Segundo a autora,

A estratégia retórica central da fantasia permanece a mesma: a fantasia é construída com *precisão* através do ponto de vista. Como um quebra-cabeça de perspectiva, se o leitor se encontra no “lugar errado”, a imagem/experiência não terá resposta. (MENDLESOHN, 2008, p. XVIII, tradução da autora³⁹)

Desta forma, ela divide a fantasia em quatro categorias: a fantasia de portal (*portal-quest fantasy*), na qual se entra em um mundo fantástico através de um portal; a fantasia imersiva (*immersive fantasy*), na qual o fantástico é aceito como natural; a fantasia de intrusão (*intrusion fantasy*) em que o fantástico entra em nosso mundo – “It takes us out of safety without taking us from our place” (ibid., p. XXII); e a fantasia liminal (*liminal fantasy*), mais rara, na qual o fantástico ameaça entrar em nossa realidade e é recusada ou encarada com desdém por parte do narrador – para o estranhamento do leitor. Além disso, ela deixa em aberto a possibilidade de que as categorias se encontrem em um mesmo romance, e também dedica um capítulo de seu livro às obras irregulares, que fogem às categorizações.

Nosso enfoque será na categoria de fantasia de portal. Primeiramente, Mendlesohn a chama de *portal-quest fantasy*, mas aqui optamos por traduzir apenas como fantasia de portal por entendermos que o elemento central seja a transição entre as realidades natural e sobrenatural, embora na maior parte dos casos essa transição seja seguida de uma missão a ser cumprida.

³⁹ A partir daqui, todas as citações de Mendlesohn (2008) são de tradução própria.

A fantasia de portal é sobre entrada, transição e exploração, e muitas fantasias de missão, que todos nós inicialmente poderíamos entender como imersivas (ou seja, completamente pertencentes a seu mundo), adotam a estrutura e as estratégias retóricas das fantasias de portal: nega-se o que é tido como certeza e posicionam-se ambos, protagonista e leitor, como ingênuos. (Ibid., p. 2)

Dentre as características que Mendlesohn assinala como pertencentes à fantasia de portal, a mais importante é que a magia não atravesse o portal para o nosso mundo, pois isso caracterizaria uma fantasia de intrusão. Além disso, a narrativa acompanha o protagonista durante todo seu percurso e faz com que o leitor caminhe lado a lado com ele, descobrindo o novo mundo. A fantasia de portal tem que manter a inquietude e renovar o senso de desconhecido do protagonista e, conseqüentemente, do leitor, e a maneira como o faz é através da intensa descrição dos cenários, pessoas e objetos e do foco muito mais nas sensações do que nas ações que se desenrolam.

A origem das fantasias de portal remete às narrativas épicas e também à Bíblia, esta última lembrada especialmente pelo senso moral e pelo valor da trajetória do herói. O importante em ambos não é o destino, e sim a jornada: o paraíso póstumo é a finalidade do cristianismo, mas só é alcançado através das boas ações em vida; da mesma forma, por mais que sejamos lembrados ao longo de toda a narrativa sobre o destino do herói, o importante são as escolhas que ele faz durante a jornada, e isso aproxima as fantasias de portal também do *Bildungsroman*. Não há apenas a travessia entre os mundos ou entre os tempos, mas também o amadurecimento do herói através de suas experiências ao longo da jornada: aquele que inicia a história não é o mesmo que a encerra.

Há um senso moral dentro das fantasias de portal: geralmente, há um passado grandioso que foi perdido e algum tipo de mal a ser derrotado para o restabelecimento do bem inicial. O forasteiro, que é nosso protagonista, é fundamental para a história, pois apresenta o novo mundo para os leitores ao mesmo tempo em que o descobre, bem como todas as ações que levaram do passado glorioso para o caos em que o mundo se encontra. Sonhos e profecias são componentes importantes nessas narrativas, e ao mesmo tempo em que podem se cumprir, podem também ter seu significado modificado pelo desenrolar da trama. Ao contrário de nossa realidade, tão variável, nas fantasias de portal há uma noção clara do que é verdadeiro e bom, que é o objetivo a ser alcançado pelo herói antes de retornar para seu mundo – se ele assim o desejar.

Neverwhere, neste caso, parece se enquadrar perfeitamente nessa categoria. Richard, sem querer, acaba atravessando de seu mundo para a Londres de Baixo. A princípio, ele é visto por seus companheiros de jornada como um peso na busca pelos mandantes do assassinato da família de Door – que se mostra ser apenas parte de um grande plano de subversão da antiga ordem desse mundo –, mas ao longo da narrativa vai descobrindo uma coragem que não sabia que tinha e mostrando seu papel fundamental na derrota do mal que ameaça essa outra realidade.

Até o presente momento, foram realizadas leitura e fichamento da maioria das obras teóricas inclusas na bibliografia e um primeiro mapeamento de elementos do fantástico/fantasia dentro de *Neverwhere*. Além disso, foi cursada dentro do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP/Araraquara a disciplina “Semiótica e Literatura”, ministrada pela Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, que abordou o estudo que Vladimir Propp (2003; 2006) fez em relação aos contos maravilhosos, os quais são de grande influência tanto para a obra de Gaiman, como para a literatura fantástica em geral, e um artigo final para conclusão da disciplina foi elaborado. Por fim, no início do mês de agosto será apresentada uma comunicação na “I Jornada Temática de Histórias em Quadrinhos – Adaptações Literárias”, com o título “Adaptação e intertextualidade: a apropriação da literatura em *Sandman*, de Neil Gaiman”, baseada em pesquisa anterior da autora.

4 Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. 13.ed. São Paulo: Hucitec, 2012.
- BATALHA, Maria Cristina. Literatura Fantástica: algumas considerações teóricas. **Revista Letras e Letras**, Uberlândia, v. 28, n 2, p. 481-504, 2012.
- CAMPBELL, Hayley. **The art of Neil Gaiman**. New York: Harper Collins, 2014.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.
- GAIMAN, Neil. **Lugar Nenhum**. 2.ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.
- _____. **Neverwhere**. New York: Avon Books, 1997.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça & BENTES, Anna Christina & CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. 2. Ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- LEOPOLDO, Lilian e ALVAREZ, Aurora (org.) **Leituras do Duplo**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.
- LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural na literatura**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- MENDLESOHN, Farah. **Rhetorics of fantasy**. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.
- _____. & JAMES, Edward. **A short history of fantasy**. Middlesex: Middlesex University Press, 2009.
- MULVEY-ROBERTS, Marie (ed). **The Handbook of the Gothic**. Second Edition. New York: New York University Press, 2009.
- PITOMBO, Heitor. **Entes perpétuos: o universo onírico de Neil Gaiman**. São Paulo: Kalaco, 2010.
- PORTER, Roy. **London: a social history**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.
- PROPP, Vladimir. **As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso**. São Paulo: Martins Editora, 2003.
- _____. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- VOLOBUEF, Karin (Org.). **Mito e magia**. São Paulo: Edunesp, 2011.

WAGNER, Hank; GOLDEN, Christopher & BISSETE, Stephen R. **Príncipe das histórias, os vários mundos de Neil Gaiman**. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DE MANIFESTAÇÕES DA JUSTIÇA EM CONTOS DE SAGARANA

Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro
Mestrando

Prof. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel (Or.)

1 Objetivos

Objetiva-se, com nosso estudo, verificar a forma pela qual as categorias narrativas, como história, personagens, espaço social constroem, em contos de *Sagarana*, as manifestações da justiça. Com isso, discute-se a hipótese de que o tema jurídico-filosófico da justiça, dividida em humana e divina, é exercitado na primeira coletânea publicada do escritor para chegar à complexidade do tema em *Grande sertão: veredas*. Assim, pretendemos observar, através de nossa análise, os traços da obra inicial do escritor na construção do tema da justiça e a relação que eles estabelecem com *Grande sertão: veredas*, em que o tema apresenta-se de maneira mais complexa.

2 Metodologia

A metodologia de nosso trabalho consiste na leitura e fichamento de obras críticas sobre o autor, sobre *Sagarana*, sobre elementos da narrativa e teoria da justiça. Com apoio desse material fichado, faz-se a análise dos contos e, posteriormente, elabora-se a dissertação. Desse modo, buscamos realizar um estudo que parte do geral e vai ao particular e novamente para o geral, partindo de toda a obra do autor para a obra em questão e o tema analisado, passando pelas teorias da narrativa, pelo exame de cada conto e para a comparação entre as análises para chegar à configuração das manifestações da justiça em *Sagarana*.

3 Embasamento teórico

O embasamento teórico é agrupado em três linhas: primeiramente, ensaios críticos sobre o autor; em segundo lugar, balizas teóricas sobre as categorias da narrativa e, finalmente, estudos sobre alguns aspectos teóricos da justiça – a evolução do conceito e aplicação ao direito.

Entre os ensaios críticos sobre a produção rosiana, utilizamos: Guimarães Rosa: homem plural, escritor singular de Edna Nascimento e Lenira Covizzi (1988); “Sagarana” de Antonio Candido (1983); “Uma grande estreia” de Álvaro Lins (1983); “Matraga, sua marca” de Walnice Nogueira Galvão (2008); “Guimarães Rosa” (1969) e “De *Sagarana* a *Grande sertão: veredas*” (1996) de Benedito Nunes; “Viagens rosianas” de Maria Célia Leonel (2002) e, da mesma autora e

José Antonio Segatto, *Ficção e ensaio: literatura e história no Brasil* (2012). Tomamos também pesquisas mais direcionadas a *Sagarana: Fórmula e fábula* de Willi Bolle (1973) e *A providência nos interstícios das histórias rosianas*, dissertação de mestrado de Vanessa Liporaci (2008).

Para a análise das categorias narrativas, tomamos como baliza textos teóricos como os de Antonio Candido, “A personagem do romance” (2007); de Gérard Genette, *Discurso da narrativa* ([197-]) – tendo em vista o tempo, a narração e a focalização; de Ligia Chiappini M. Leite, *O foco narrativo* (1995); de Antonio Dimas, *Espaço e romance* (1994); de Osman Lins (1976), *Lima Barreto e o espaço romanesco*; de Benedito Nunes, *O tempo na narrativa* (1995) e de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de narratologia* (1988), entre outros.

Dos estudos sobre a evolução e filosofia da justiça, tomamos como baliza: Estudos de filosofia do direito de Tércio Sampaio Ferraz Júnior (2009); Direito penal, de Magalhães Noronha (2009), *Manual de direito penal* de Mirabete e Fabrini (2012); Teoria tridimensional do direito de Miguel Reale (2003) e o clássico *Do contrato social* de J. J. Rousseau (2011). Além desses estudos, ainda levaremos em consideração o estudo de J. Martins-Costa (2013) “O pacto no „sertão“ roseano: os pactos, os contratos, o julgamento e a lei”, que aplica teoria jurídica à obra *Grande sertão: veredas*.

4 Estágio atual da pesquisa

Até o momento, dedicamo-nos, principalmente, a cursar as disciplinas necessárias para integralização dos créditos exigidos pelo Programa. Pela ausência de matérias mais específicas sobre teorias da narrativa, no primeiro semestre de 2014, optamos por cursar “História, cultura e identidade nas literaturas africanas de língua portuguesa” que, tendo seu cerne na ficção pós-colonial dessas literaturas, possibilitou- nos uma visão mais social da literatura. Para o segundo semestre, pudemos nos matricular em disciplinas mais voltadas para o embasamento teórico de nossa pesquisa: “Aspectos da narrativa” e “Narrativa: fragmentação, memória, subjetividade e escritura”.

Sobre a pesquisa em si, estamos relendo e fichando os contos selecionados em nosso *corpus*, que são: a) “O burrinho pedrês”, que detalharemos a seguir como exemplo de nossa pesquisa; b) “Duelo”, em que a vingança privada de Turíbio Todo contra Cassiano Gomes e deste contra aquele passam por encontros e desencontros que, em parte, têm a ver com a providência; c) “São Marcos”, em que analisamos o feitiço de João Mangolô contra José/João como vingança às injúrias que a personagem lhe fazia e como, através de determinadas categorias narrativas, chega-se ao desfecho da história; d) “Corpo fechado”, em que analisamos o duelo entre as personagens Manuel Fulô e Targino, através da composição dessas personagens e do papel da justiça humana e da justiça divina; e) “Conversa de bois”, em que, através dos pensamentos que constroem a

personalidade de Tiãozinho, analisamos sua vontade de vingança contra Agenor Soronho e como ela se configura através da justiça divina; f) “A hora e vez de Augusto Matraga”, em que analisamos o trajeto percorrido pelo protagonista para sua redenção, partindo de coronel violento, passando por homem que trabalha e prol dos outros e chegando à transcendência; e, com base nesse percurso, faremos a leitura da construção da justiça humana em harmonia com a da justiça divina, que rege parte da história.

Com apoio das leituras e fichamentos, realizamos a análise das composições que tem como orientação as categorias narrativas, com base principalmente nos postulados de Genette, sobretudo da leitura da crítica de cada um dos contos e da coletânea como um todo. Para mostrar um pouco melhor essa análise, tomamos nossas considerações finais da análise das estruturas narrativas de “O burrinho pedrês”, conto exemplar para a abordagem de nosso tema.

O conto em questão narra a viagem de Major Saulo e seus boiadeiros, que transportavam uma boiada no sertão. Como não sobraram cavalos para todos os homens, um deles teve que servir-se do burrinho Sete-de-Ouros, que, tendo sido bom e passado por diversas situações, “[...] estava idoso, muito idoso. Tanto, que nem seria preciso abaixar-lhe a maxila teimosa, para espiar os cantos dos dentes.” (ROSA, 1965, p.3). Como ninguém queria montá-lo, o Major Saulo intimou João Manico a fazê-lo porque este e o burro eram os mais velhos do grupo.

Já nos preparativos para o princípio da viagem, o boiadeiro Francolim alerta o Major para iminente assassinio que aconteceria durante a viagem: “- Silvino está com ódio do Badú... [...] ... por causa que Silvino também gosta da moça, mas a moça não gostou dele mais.” (ROSA, 1965, p.14). E continua: “[...] o que é que eu sei, no certo, mas mesmo no certo, que Silvino vai matar o Badú, hoje [...] Silvino quer beber o sangue do Badú [...]” (ROSA, 1965, p.16).

Instaura-se, assim, a tensão que perdura em todo o desenrolar da narrativa: conseguirá Silvino matar Badú? Portanto, uma das tensões que marcam a viagem dos vaqueiros tem como centro uma forma de justiça: a de mão própria. Silvino, por saber do interesse de Badú pela mulher amada, pretende matá-lo, e o rival, sabendo da possível agressão, prepara-se para a defesa.

Na volta, após o ir e vir das histórias dos vaqueiros e o burrinho passar a ser montaria de Badú que estava muito bêbado para protestar, a atenção é voltada para o assassinato que Silvino pretenda cometer. Já na volta, os cavalos empacam diante de uma enchente que transformou o riacho da Fome, pelo qual passariam, em um rio perigosíssimo com forte correnteza. Nesse momento, Francolim, que era a autoridade, em nome do Major, diz: “- Ei, Silvino, por que é que você está chegando para perto do Badú, aí no escuro, coisa que você não deve fazer?! Não consinto, não está direito, por causa de vocês estão brigados, e ainda mais agora, que o outro está tão bêbado assim!” (ROSA, 1965, p.61).

Portanto, quando que os boiadeiros se veem diante da enchente, a tensão da história assume seu ponto máximo, por meio daquilo que chamamos de “justiça de mão própria” que Silvino pretende fazer e por sabermos que o oponente não estava em verdadeiras condições de travar um duelo, por sua embriaguez. Então, “Sete-de-Ouros parara o chouto; e imediatamente tomou conhecimento da aragem, do bom e do mau [...] avançou, resoluto. Chafurdou, espadanou água, e foi. Então, os cavalos também quiseram caminhar.” (ROSA, 1965, p.62-63).

O que ocorre depois disso é uma tragédia: apenas o burrinho, pela sabedoria derivada da idade e da experiência, dominava a façanha de enfrentar a correnteza, deixando de resistir contra ela, e apenas ele, Badú, que vinha nele montado, e Francolim, que segurou o rabo do animal, conseguiram sobreviver, os demais morreram afogados. Sobre tal fato, temos o esclarecedor comentário de Paulo Rónai (2001, p 17):

De repente, verifica-se algum acontecimento brusco – mas sempre verossímil – que traz desenlace diferente do esperado; diferente, mas não menos patético. Espera-se em “O burrinho pedrês” um assassinio, que todos os indícios fazem prever... e sobrevém um desastre de proporções maiores, que resolve a tensão por um cataclismo imprevisto. Combinam-se, assim, os efeitos da surpresa e da unidade.

O que opera, em linhas invisíveis, nesse desfecho, causando tragédia, e destruindo a previsão do leitor é a segunda face da justiça de que Guimarães Rosa lança mão e de que, por isso, tratamos neste trabalho: a justiça divina, a providência de Deus. Silvino não consegue matar Badú, mas aquele morre e este fica vivo, sem que um toqueno outro. Liporaci (2008, p.20) explana muito bem a presença da providência na história do burrinho:

Em “O burrinho pedrês”, é possível identificar tanto a disseminação da ação providencial no decorrer da narrativa, quanto sua ação pontual no momento mais complicado da história: a enchente que eles enfrentam no córrego da Fome. Importante é notar que, nesse conto, a ação providencial gira em torno, principalmente, do burrinho “miúdo e resignado” (ROSA, 1951, p. 7) que atuará como herói no fim da narrativa quando salva dois vaqueiros –Francolim e Badu – da enchente, o primeiro, agarrado a seu rabo e o segundo à sua crina.

Nildo Benedetti (2010, p.37), ao tratar da enchente que põe fim à tentativa de vingança de Silvino e à vida da maioria dos boiadeiros, faz referência ao episódio bíblico de Noé, a partir de referências ao dilúvio no conto, como, por exemplo: “- o dilúvio não dava fim. Sete-de-Ouros metia o peito.”, pensando numa possível interpretação bíblica da narrativa. Então, postula o autor:

Se esta interpretação for viável, o afogamento dos vaqueiros deveria ser um ato de justiça no qual os maus seriam eliminados, e os bons, juntamente com alguns animais escolhidos por Deus, seriam poupados; neste caso, poderia

ser considerado que Silvino foi sacrificado por ser mau, e Badú foi salvo por ser bom.

Entretanto, o estudioso afirma que tal interpretação não é completamente satisfatória no tangente à bipartição bom-salvo vs. mau-castigado, porque, em primeiro lugar, o dilúvio pode também ser encontrado na mitologia grega e não apenas na religião judaico-cristã; e, em segundo lugar, excetuando a figura de Silvino – que quis matar Badú e é descrito com a “cara má” –, não temos, como vimos, sobre os demais personagens, informações necessárias para caracterizá-los como maus. Nesse sentido, pensamos ser mais acertado dizer em justiça divina atuante como providência, no sentido do provérbio já mencionado, segundo o qual “Deus escreve o certo por linhas tortas”, e não como um julgamento divino dos bons e dos maus.

Assim, percebemos, nesse conto, as funções das duas faces da justiça estudadas: possibilidade da justiça de mão própria, que coordena a tensão da ação, em que se espera um assassinato cometido por Silvino e o revide de Badú, por conta de uma desavença envolvendo uma mulher; e a justiça divina que desata o nó da narrativa, frustrando a pretensão da justiça de mão própria, por meio da sabedoria e do espírito avançado do burrinho Sete-de-Ouros.

4 Referências Bibliográficas

- BOLLE, W. **Fórmula e fábula**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BOSI, A. Céu, inferno. In: _____. **Céu, inferno**. São Paulo: Ática, 1988. p. 11-32 (Temas, Estudos Literários, 4).
- BOSI, A. Tendências contemporâneas. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 383-497.
- CANDIDO, A. Sagarana. In: COUTINHO, E. F. (Org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 242-247 (Col. Fortuna Crítica, 6).
- CANDIDO, A. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 133-160.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CASTRO, F. L. de. **História do direito: geral e Brasil**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011.
- COVIZZI, L. M.; NASCIMENTO, E. M. F. S. **João Guimarães Rosa: homem plural escritor singular**. São Paulo: Atual, 1988.
- DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1994.
- DINIZ, M. H. **Dicionário jurídico: universitário**. São Paulo: Saraiva, 2010.
- FERRAZ JR., T. S. **Estudos de filosofia do direito: reflexões sobre o poder, a liberdade, a justiça e o direito**. São Paulo: Atlas, 2009.
- GALVÃO, W. N. **Mínima mímica**. São Paulo: Companhia ds Letras, 2008.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-]. (Vega Universidade).
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1995.
- LEONEL, M. C. Viagens rosianas. In: MARCHEZAN, L. G.; TELAROLLI, S (Org.). **Cenas Literárias: a narrativa em foco**. Araraquara: UNESP, FCL, 2002 p. 87-112.

- LEONEL, M. C. de M. **Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto**, São Paulo, 1985. Tese (Doutorado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.
- LEONEL, M. C; SEGATTO, J. A. **Ficção e ensaio: literatura e história no Brasil**. São Carlos: EdUFSCAR, 2012.
- LINS, A. Uma grande estréia. In: COUTINHO, E. de F. (Org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 237-242.
- LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LIPORACI, V. C. **A providência nos interstícios das histórias rosianas**. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Ciências e Letras da UNESP Araraquara, 2008.
- LORENZ, G. W. João Guimarães Rosa. In: _____. **Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro**. Trad. R. C. Abílio e F. de S. Rodrigues. São Paulo: EPU, 1973. p. 315-56.
- MARTINS-COSTA, J. O pacto no sertão roseano: os pactos, os contratos, o julgamento e a lei. In: _____. (Org.). **Narração e normatividade**. Rio de Janeiro: GZ Editora, 2013, p.263-282.
- MIRABETE, J. F.; FABRINI, R. N. **Manual de direito penal**. São Paulo: Atlas, 2012.
- MOISES, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NORONHA, E. M. **Direito penal**. São Paulo: Rideel, 2009.
- NUNES, B. De Sagarana a Grande sertão: veredas. In: _____. **Crivo de papel**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1996. p. 247-262 (Temas, 67 - Filosofia e Literatura)
- NUNES, B. Guimarães Rosa. In: _____. **O dorso do tigre: ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 143-210.
- NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.
- REALE, M. **Teoria tridimensional do direito**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- REIS, C; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- RONAI, P. A arte de contar em Sagarana. In.: ROSA, J. G. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 p.15-21.
- ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSA, J. G. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROUSSEAU, J. J. **Do contrato social**. São Paulo: Saraiva, 2011.
- SPERBER, S. F. **Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa**. São Paulo: Duas Cidades/Secr. de Cult., Ciênc. e Tecn. do Est. de São Paulo, 1976.

A SACRALIZAÇÃO DA CIÊNCIA EM *DEUSES AMERICANOS*, DE NEIL GAIMAN

Hebe Tocci Marin
Mestranda – Bolsista CAPES
Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi (Or.)

1 OBJETIVOS

Deuses Americanos [2001] de Neil Gaiman é uma obra que constitui, através da mistura de elementos épicos deslocados de seu contexto original e elementos típicos do romance, um retrato de uma sociedade que está esquecendo antigos deuses e tradições – e estes, por consequência, estão literalmente à míngua – e essa mesma sociedade está substituindo os velhos costumes e crenças por deuses novos, os deuses do computador, da mídia, do carro, deuses que são personificação da dependência de novas tecnologias.

Ao realizar esta pesquisa, pretende-se analisar a função das personagens-deuses novos dentro do texto e, conseqüentemente, refletir sobre como o romance em questão pode possivelmente apresentar uma espécie de Ficção Científica “reversa” por meio da sacralização e mitificação da tecnologia e da ciência. Para tanto, é necessário também fazer conjecturas sobre o modo de criação de tais personagens sob a ótica dos estudos sobre o mito para, assim, compreender como a obra se insere no contexto atual da literatura ocidental e da Ficção Científica.

Ao fazê-lo, espera-se também contribuir para a divulgação das obras de Neil Gaiman no meio acadêmico brasileiro e para uma melhor compreensão do universo criado pelo autor, um dos expoentes da ficção contemporânea em língua inglesa.

2 METODOLOGIA

O processo metodológico iniciou-se com a leitura do objeto de estudo e de uma bibliografia inicial constituída por algumas obras selecionadas de Mircea Eliade, Isaac Asimov, Fred Botting, Stanislaw Lem, Walter Benjamin e Tzvetan Todorov. A partir destas leituras formaram-se as primeiras ponderações acerca do tema escolhido e elaborou-se um projeto escrito preliminar.

Nos estágios seguintes, serão cursadas as matérias necessárias para o cumprimento de créditos junto ao Departamento de Pós-Graduação em Estudos Literários; essa primeira etapa ocorrerá ao longo dos dois primeiros semestres após o ingresso (março/2014 a dezembro/2014) e

em seguida, após a complementação bibliográfica derivada das leituras e discussões propostas pelas disciplinas, inicia a elaboração da dissertação e preparação para a banca de qualificação e posterior defesa (janeiro/2015 a março/2016).

A tabela a seguir apresenta o cronograma a ser seguido no desenvolvimento do projeto:

Atividades	Data
Disciplinas e revisão bibliográfica	Março de 2014 a dezembro de 2014
Redação da dissertação	Janeiro de 2015 a janeiro de 2016
Exame de qualificação	Outubro/novembro de 2015
Defesa	Março de 2016

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

Como base teórica para esta pesquisa, serão utilizadas a teoria sobre o fantástico de Todorov e David Roas e uma base teórica voltada para o estudo do mito, base esta composta inicialmente por textos de Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, Ernst Cassirer e Roland Barthes. Serão utilizadas também obras teórico-críticas que permitam e fundamentem uma reflexão mais aprofundada sobre o gênero Ficção Científica, tais como os textos de James Herrick, James McGrath e Jeremy Stolow.

Partindo-se do embasamento fornecido pelas obras dos teóricos e críticos acima mencionados, empreender-se-á um estudo analítico das personagens da nova geração de deuses, um dos núcleos de personagem de *Deuses Americanos*, a fim de compreender sua função para o desenvolvimento do enredo e de propor uma leitura das mesmas como artifício de crítica à sociedade contemporânea.

Se oportuno e necessário, far-se-á uso de teorias psicanalíticas (especialmente Freud) e de fundamentações filosóficas (especialmente Nietzsche, Heidegger e Derrida) ao longo do desenvolvimento da pesquisa, de modo a melhor consolidar o que se propõe neste projeto.

O projeto se encontra atualmente em seu primeiro estágio no qual a pesquisadora está cursando as disciplinas e realizando as leituras indicadas nas referências bibliográficas juntamente com as que são propostas ao longo das disciplinas. As disciplinas cursadas enfocam estudos da narrativa, o romance moderno e literatura fantástica.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito**. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ASIMOV, Isaac. **No mundo da Ficção Científica**. Trad. Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- _____. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, s. d.

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: Obras Escolhidas, vol. I. 8. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. London; New York: Routledge, 1996 (New Critical Idioms).
- CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus**: Mitologia Primitiva. São Paulo: Palas Athena, 2010.
- _____. **As máscaras de Deus**: Mitologia Ocidental. São Paulo: Palas Athena, 2010.
- _____. **As máscaras de Deus**: Mitologia Criativa. São Paulo: Palas Athena, 2010.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- CERQUEIRA, Ana Luiza Sanches. **O realismo mágico nas *Short Stories* de Neil Gaiman, um contador de histórias da contemporaneidade**. 2010. 123 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.
- COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da cultura de massa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- COVIZZI, Lenira Marques. Uma ficção insólita num mundo insólito. In: _____. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978, p. 25 – 47 (Ensaio, 49).
- DAWSON, Christopher. **Religião e progresso**: uma investigação histórica. Trad. Fabio Faria. São Paulo: Realizações Editora, 2010.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: A essência das religiões. 3. ed. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 2. ed. Trad. Rodolfo Ilari e Carlos Vogt. São Paulo: Perspectiva, s.d.
- FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão**. Porto Alegre: L&PM, 2010
- _____. **Freud (1930-1936): O mal-estar na civilização e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Ed. Cultrix, 1973.
- GAIMAN, Neil. **Coisas frágeis**. Trad. Micheli de Aguiar Vartuni. São Paulo: Editora Conrad do Brasil, 2008.
- _____. **Coisas frágeis 2**. Trad. Micheli de Aguiar Vartuni. São Paulo: Editora Conrad do Brasil, 2010.
- _____. **Deuses Americanos**. 2. ed. Trad. de Ana Ban. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HERRICK, James A. **Scientific Mythologies**: How Science and Science Fiction Forge New Religious Beliefs. Illinois: Intervarsity Press, 2008.
- HOGLE, Jerrold E. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- JAMES, Edward; MENDLESOHN (ed.). **The Cambridge Companion to Science Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- LEM, Stanislaw. **Microworlds**. San Diego: Harcourt, 1984.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- _____. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 2003.
- LINDOW, John. **Norse Mythology**: a guide the Gods, heroes, rituals and beliefs. New York: Oxford University Press, 2002.
- LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MCCABE, Joseph. **Hanging Out With the Dream King**: Conversations with Neil Gaiman and His Collaborators. Seattle: Fantagraphics Books, 2005.
- McGRATH, James F. **Religion and Science Fiction**. Oakville: David Brown Book Company, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos**. 2. ed. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2008.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

- OTERO, Léo Godoy. **Introdução a uma história da ficção científica**. São Paulo: Lua Nova, 1987.
- OTTO, Rudolf. **O sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Trad. Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sidonal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.
- ROBERTS, Adam. **Science Fiction**. London; New York: Routledge, 2000 (New Critical Idioms).
- STOLOW, Jeremy. **Deus in Machina**: Religion, Technology and the Things in Between. New York: Fordham University Press, 2013.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: perspectiva, 2010.
- VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Lisboa: Arcádia, [1972].
- WAGNER, Hank; GOLDEN, Christopher; BISSETTE, Stephen R. **Príncipe de histórias**: os vários mundos de Neil Gaiman. Tradução de Santiago Nazarian. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

AS INCURSÕES TEÓRICAS E FICCIONAIS DE ITALO CALVINO EM *SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO*

Isabella Midena Capelli
Mestranda – Bolsista CNPq
Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan (Or.)

Esta pesquisa tem como objetivo investigar a narrativa e o processo criativo de Italo Calvino no romance *Se um viajante numa noite de inverno* e algumas de suas intermináveis possibilidades. O ponto de partida será a importante obra teórica (póstuma) do autor, *Seis propostas para o próximo milênio*⁴⁰ (1988), em que são identificados e arguidos os valores literários essenciais na visão de Calvino – Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade e Multiplicidade, valores que foram explorados em sua vasta produção.

A união dessas propostas é evidente em cada linha de *Se um viajante numa noite de inverno*, (hiper-)romance experimental da última fase de produção de Calvino. É possível, portanto, concebê-lo como materialização da teoria do próprio autor, e, ainda, combinação lúdica das leituras (teóricas e ficcionais) de sua vida inteira.

O modo como a narrativa de *Se um viajante numa noite de inverno* é estruturada provoca estranhamento de imediato; o narrador dirige-se constantemente aos leitores, que trata por “você”, e aparenta ora guiá-los na leitura do romance, ora narrar a própria leitura, simultaneamente. O método é difuso e desafiador, a priori, em grande parte devido à alteridade dos referenciais dos pronomes no discurso; no momento em que uma compreensão inicial se torna possível, há uma mudança brusca, de um capítulo para outro – outras mudanças tais revelar-se-ão a única constante no decorrer da obra.

O caráter metaficcional consequente do diálogo contínuo entre narrador(es) e leitor(es) é também fundamental. A metaficção, segundo Patricia Waugh (1993, p. 2), é definida como

a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of

⁴⁰ 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. O tema sobre o qual Calvino decidiu tratar, ao longo de seis conferências no ano letivo de 1985-86, abrangia alguns valores literários que mereciam ser preservados no curso do próximo milênio. 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.

construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction⁴¹.

Esse caráter é mais aparente e recorrente na narrativa-moldura do romance, isto é, nos capítulos enumerados que acompanham a jornada do Leitor-personagem, em sua busca pela continuação dos vários romances iniciados e interrompidos que lhe são apresentados. Os romances interrompidos, por sua vez, são *incipits* e seus capítulos recebem nomes ao invés de números; Linda Hutcheon (1985, p. 114) os classifica como “paródias estilísticas [...] a muitos tipos de narrativas, da erótica japonesa a Pasternak”. De fato, o caráter paródico da obra é extremamente interessante e merece destaque, principalmente quando mesmo nos *incipits* a metaficção remanesce.

Os objetivos gerais da pesquisa são o estudo do processo criativo ficcional e ensaístico de Italo Calvino e a descrição da proposta de leitura do romance *Se um viajante numa noite de inverno*. Pretende-se, especificamente, desenvolver um estudo comparado entre as teorias de A. J. Greimas, Roland Barthes e Umberto Eco e sua consonância com o processo ficcional do romance em pauta, ao lado da propositura ensaística do ficcionista; estudar o projeto do Oulipo; descrever as articulações do texto ficcional de Italo Calvino, em questão, diante do senso de recepção de leitura da contemporaneidade; investigar a(s) intertextualidade(s) e influências presente nos capítulos-incipit do romance, a partir de ensaios calvinianos, e questionar seu caráter paródico; analisar a metafictionalidade do texto e estudar o (hiper)romance contemporâneo na concepção de Calvino.

A maior influência na escrita de Calvino após sua permanência em Paris foi o Oulipo, ao qual o escritor se associou em 1973. Calvino passou a atender às reuniões mensais, apresentando seus próprios projetos e participando das atividades coletivas (como o *Atlas de Littérature Potentielle* e o *Bibliothèque oulipienne*). Nos experimentos literários do Oulipo,

science is not only used as a source of inspiration, it in fact becomes the principle of organization of linguistic and narrative materials. The writer explores the possibilities implicit in his/her language by permuting and combining an already existing set of data and codes⁴² (BOTTA, 1997, p. 82).

A literatura, nessa concepção, não é produto de inspiração romântica exterior, mas sim da criação intencional e meticulosa de novas estruturas, a explorar o potencial da linguagem cotidiana.

⁴¹ Termo dado à escrita ficcional que, de maneira autoconsciente e sistemática, atenta para sua condição de artefato, de modo a questionar a relação entre ficção e realidade. Ao proporcionar uma crítica de seus próprios métodos de construção, esses textos, além de examinarem as estruturas fundamentais da ficção narrativa, também exploram uma teoria da ficção por meio da prática de escrever ficção (tradução nossa).

⁴² A ciência, além de ser usada como fonte de inspiração, torna-se o princípio de organização dos materiais linguísticos e narrativos. O escritor explora as possibilidades implícitas em seu idioma por meio da permutação e combinação de um conjunto já existente de dados e códigos (tradução nossa).

Deve-se destacar que Calvino, em seu ensaio “*Cibernetica e fantasm*” (publicado em *Una pietra sopra*, em 1980), já apresentava ideias similares às oulipianas. Um exemplo é o paralelo feito entre o autor e uma máquina, e a ideia de um leitor que sabe como essa máquina funciona. Pretende-se, ao longo do estudo, explicitar a representação, e também a materialização, dessa e de outras ideias fundamentadas no Oulipo em *Se um viajante numa noite de inverno*.

Raymond Queneau, um dos fundadores do grupo, caracteriza o “saber” por uma exigência de globalização e, ao mesmo tempo, pelo senso do limite, da desconfiança em relação a qualquer tipo de filosofia absoluta. Tal ideia também é intrínseca ao processo criativo de *Se um viajante numa noite de inverno*, que segue estruturas, ou *contraintes*, e assim alcança o potencial da narrativa, já que, segundo Calvino (1995, p. 270),

a estrutura é liberdade, produz o texto e ao mesmo tempo a possibilidade de todos os textos virtuais que podem substituí-lo. Essa é a novidade que se encontra na ideia de multiplicidade ‘potencial’ implícita na proposta de uma literatura que venha a nascer das limitações que ela mesma escolhe e se impõe.

No ensaio “*Comment j’ai écrit un de mes livres*”, espécie de comentário de Calvino ao romance em pauta, publicado na *Bibliothèque Oulipienne* n. 20, em 1983, o autor revela alguns pressupostos apropriados da Semiótica de A. J. Greimas, e algumas das *contraintes* utilizadas em parte da elaboração do livro:

Inspirado no quadrado semiótico de Greimas – no qual cada termo se relaciona com todos os outros termos em vários sentidos e direções, gerando uma matriz de distintas possibilidades de relação entre os elementos em questão –, [Calvino] constrói o seu esquema baseado no percurso e na progressão dos acontecimentos de sua obra enciclopédica, [e] estrutura o ensaio a partir de pares opositivos ou complementares (MOREIRA; FERRAZ, 2011, p. 224).

Posteriormente, Calvino negou essa orientação teórica, manifestando, mais uma vez, o vínculo com o lúdico, também característico dos escritos do Oulipo. Ao organizar seu texto conforme a teoria greimasiana e, em seguida, desmentir essa aplicação, Calvino demonstra a inconfiabilidade observada por Fink (1991, p. 93), já mencionada.

Deve-se ressaltar, nesse ponto, que a teoria apresentada por Umberto Eco, conterrâneo e amigo de Calvino, fornece perspectivas interessantes para uma proposta de leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*. Eco publicou *Six Walks in the Fictional Woods* (Seis passeios pelos bosques da ficção) em 1994 – assim como a obra de Calvino que evoca, esta também foi resultado de uma série de conferências proferidas na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos.

Em seu primeiro ensaio, Eco (2009, p. 15) discorre sobre o papel do leitor. Diferencia o leitor-empírico, ou seja, qualquer pessoa que lê um texto, do leitor-modelo, espécie de tipo ideal que o texto prevê como colaborador e procura criar, ou ainda um conjunto de instruções textuais, que nasce com o texto e é o sustentáculo de sua estratégia de interpretação. Parte então para a

distinção entre autor-empírico, ou seja, o escritor, e autor-modelo, voz que se manifesta como uma estratégia narrativa, “conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo”, que pode ou não coincidir com o autor-empírico e/ou com o narrador (ECO, 2009, p. 21).

Daí a intenção de estudar a hipótese de que, na narrativa-moldura, tem-se o autor-modelo único da obra, e, em cada um dos incipits, há um narrador diferente, porém sujeito a interrupções do autor-modelo; isso se constrói tendo como base a alteridade dos referenciais dos pronomes ao longo da obra.

Ademais, na obra *Lector in fabula*, Eco (1990, p. 39-40) escreve que o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo. Ou seja, cabe ao(s) leitor(es), a partir das instruções textuais, construir os significados de um determinado texto. O texto, segundo Eco, deve prever o Leitor-modelo e não apenas esperar que este exista, “mas também mover o texto de modo a construí-lo”. Toda obra, por conseguinte, é aberta a um leque ilimitado de leituras possíveis. Pretende-se investigar o modo como Calvino representa, no romance, a trajetória da construção de um Leitor-modelo por meio de sua personagem.

No romance, portanto, a base de Calvino, que abrange e incorpora suas propostas de valores literários de modo autoconsciente e metalinguístico, é uma complexa relação autor-texto-obra e suas representações. Já a força motriz que conduz a história por inteiro, não obstante os cortes abruptos e mudanças de estilo, é a busca pelo prazer do texto, representada no percurso do Leitor-personagem. Segundo Barthes, o texto deve seduzir o leitor, dar prova de que o deseja. Ademais,

o prazer da leitura vem evidentemente de certas rupturas (ou de certas colisões). [...] Como diz a teoria do texto: a linguagem é redistribuída. [...] Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entra uma e outra que se torna erótica. O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente *romanesco*, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza (BARTHES, 1999, p. 11-12).

A partir disso pode-se pensar que Calvino tenha utilizado o texto de Barthes como diretriz em sua escritura: encontra-se em *Se um viajante numa noite de inverno* várias ideias barthesianas, como 1) a encenação de um aparecimento-desaparecimento (beirando o erotismo); 2) a revelação progressiva; 3) a satisfação romanesca (excitação que se refugia na esperança de conhecer o fim da história); 4) o romanesco como disseminação de formas; 5) o intertexto como impossibilidade de viver fora do texto infinito; 6) a construção sensual do sentido; e 7) “a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo” (BARTHES, 1999, p. 83).

Procede também desse texto a hipótese de que o prazer da leitura (do Leitor-personagem) é interrompido e retomado de maneira cíclica: trata-se da construção da fruição da leitura (para o leitor-modelo). A narrativa-moldura constitui a fruição para o leitor-modelo, pensada a partir das instruções discursivas. Já os incipits representam o prazer para o Leitor-personagem, mas a fruição para o leitor-modelo. Pretende-se, ao longo da pesquisa, evidenciar no romance a presença dessas representações.

No que concerne aos incipits e à questão das influências e da intertextualidade, pretende-se partir das obras teóricas de Calvino, dentre elas *Una pietra sopra* (1980) e *Por que ler os clássicos* (1991), para investigar a intertextualidade e outras possíveis relações entre seus interesses literários e os incipits do romance, comentando os procedimentos do autor, desde a escolha dos estilos até sua construção narrativa, unidos ao fato de que mesmo nos incipits a metaficção também pode ser percebida, ainda que diluída.

A pesquisa está no estágio inicial; após um semestre de estudos e frequência às disciplinas da pós-graduação, a discente realizou novas leituras, além de escrever os trabalhos finais das disciplinas, relacionados ao tema da pesquisa.

Referências bibliográficas

- ASOR ROSA, A. **Stile Calvino**. Cinque studi. Torino: Einaudi, 2001.
- BAKHITIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- _____. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BERTONE, G. **Italo Calvino: Il castello della scrittura**. Torino: Einaudi, 1994.
- BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução do Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.
- BOTTA, A. Calvino and the Oulipo: an Italian ghost in the combinatory machine? **MLN - Modern Language Notes**. Baltimore, vol. 112, n. 1, Italian Issue, jan. 1997, p. 81-89. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3251146?uid=2&uid=4&sid=21102566117817>> Acesso em: 27 jun 2013.
- CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. **Se um viajante numa noite de inverno**. Tradução de Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Se una notte d'inverno un viaggiatore**. Milão: Oscar Mondadori, 1994.
- _____. **Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società**. Torino: Einaudi, 1980.
- CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CARVALHO, A. L. C. de. **Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

- ECO, U. **A obra aberta**. Tradução de Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003a.
- _____. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- _____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. **Sobre a literatura**. Tradução de Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003b.
- FINK, I. The power behind the pronoun: narrative games in Calvino's *If on a winter's night a traveler*. **Twentieth Century Literature**. Long Island, n. 27, spring 1999, p. 93-104. Disponível em: <www.jstor.org/stable/441907>. Acesso em: 24 set 2012.
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**. São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar.-maio 2002.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Barbosa Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- _____. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.
- LIMA, L. C. (org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- LYOTARD, J-F. **O pós-moderno**. Tradução de Ricardo Correia Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 1990.
- MOREIRA, M. E. R; FERRAZ, B. F. Como escrevi um dos meus livros, de Italo Calvino. **Outra travessia**. Florianópolis, n. 12, p. 221-247, 2011. Disponível em: <<https://journal.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n12p221/pdf>>. Acesso em: 03 jul 2013.
- ODIFREDDI, P. "Italo Calvino: Se una notte d'inverno un calcolatore" In: **Calvino e le scienze**. Paris, abril 1999. Disponível em: <http://www.asia.it/media/documenti/docs_odifreddi/calvino.pdf>. Acesso em: 24 set 12.
- PIGLIA, R. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. **Travessia Revista de Literatura**. Florianópolis, n.33, ago/dez. 1996, p.47-59. Disponível em: <<http://150.162.1.115/index.php/travessia/article/download/16569/15126>>. Acesso em: 07 ago 2013.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- WATT, I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WAUGH, P. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. Londres: Routledge, 1993.

A CONFIGURAÇÃO DO HERÓI PÓS-MODERNO EM *SATURDAY*, NO ESPAÇO DA METRÓPOLE CONTEMPORÂNEA.

Isaías Eliseu da Silva

Doutorando

Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva

Objetivo

O objetivo da pesquisa proposta é investigar as características específicas e definidoras da época representada no romance *Saturday* a fim de compreender a composição e o comportamento da personagem que representa o indivíduo do século XXI, inserido em ambiente marcado pela presença maciça da tecnologia e pelas ameaças de violência contra os cidadãos.

Por tratar-se de um romance cujo pano de fundo é a invasão do Iraque provocada pelos ataques terroristas da rede Al-Qaeda ao território americano e demonstrar os resultados advindos dessas ações sobre uma família londrina, especialmente sobre Henry Perowne, supõe-se adequado o estudo das relações sociais engendradas na Londres exibida no enredo para melhor compreender a estatura de Henry, personagem representativa do homem pós-moderno.

Desse modo, propõe-se um estudo que, baseado no levantamento bibliográfico, possa apresentar uma análise das estruturas sociais definidoras da pós-modernidade e do protagonista do romance como emblemático sujeito desse tempo.

Metodologia e embasamento teórico

Propõe-se como metodologia de pesquisa a revisão bibliográfica de obras a respeito de Ian McEwan para a composição de fortuna crítica e a reunião de textos críticos sobre *Saturday* e sobre a pós-modernidade, que possam atestar o objetivo indicado e fornecer subsídio para a argumentação pretendida. A partir da seleção e da leitura dos textos teóricos, será elaborada a análise do romance *Saturday* com vistas à identificação da imagem do herói pós-moderno na figura da personagem Henry Perowne.

No Brasil, a fortuna crítica que se encontra sobre Ian McEwan é significativamente reduzida. Sobre o romance *Saturday* não se encontram, por ora, dissertações de mestrado ou teses de doutorado registradas no banco de dados da CAPES. Portanto, o arcabouço teórico que se pretende utilizar inicialmente provém de artigos hospedados em bases de dados estrangeiras, tais como Project Muse e Jstor e de estudos publicados em livros no exterior.

Dentre as obras mais recentes publicadas em periódicos internacionais, destacam-se:

A conversation with Ian McEwan, publicada em 2007, em que David Lynn entrevista o autor de *Saturday* e com ele trata de assuntos tais quais: literatura, cultura, o processo criativo, a personagem Henry Perowne, revelando ao leitor o caminho percorrido por McEwan para a composição do romance.

Anosognosia, or the political unconscious: limits of vision in McEwan's *Saturday*, de Martin Ryle, publicado no periódico *Criticism*, em 2010. O texto discorre a respeito do engajamento social e político do romance em questão e ressalta o fato de *Saturday* provocar no leitor, além da catarse pela leitura, também a sensação de inclusão em uma comunidade sociopolítica. Fornece, portanto, boa base para a consecução da pesquisa, que se fixa na importância do contexto histórico para a observação do movimento do enredo.

Ian McEwan, livro publicado em 2010 por Lynn Wells, cobre com segurança aspectos biográficos e teóricos sobre McEwan e sua obra. Há capítulos dedicados à vida do autor, a cada um de seus romances até *Saturday* e à recepção crítica e seus contextos. Lynn (2010, p. 122) destaca que “...*McEwan recreates the city as an aestheticized site in which the strictures of modernist urbanity give way to a kind of utopian self-fulfillment made possible by contemporary life*”, reforçando a ideia de que o modo de vida capturado em *Saturday* vai além das estruturas da modernidade e se encaixa nos moldes contemporâneos a que chamaremos de pós-modernidade.

A melodiousness at odds with pessimism: Ian McEwan's *Saturday* é um artigo datado de 2011, escrito por Christina Root, que destaca a complicação causada pela dualidade explícita no romance: a mente racional de Henry Perowne e as referências literárias ao longo da narrativa, que compõem cenários, linguagem e elementos do enredo. A tensão entre a concepção materialista e a imaginação poética recrudesceria a oposição entre ciência e literatura aparente em *Saturday* e provê uma plataforma para a discussão sobre a concepção da personagem pós-moderna, dividida entre o racionalismo, a ciência, o ceticismo e as faculdades do espírito.

Em **Mr. McEwan and Mrs. Woolf: how a *Saturday* in February follows ‘this moment of June’**, de 2012, Ann Marie Adams reflete sobre a influência de Virginia Woolf sobre Ian McEwan e a maneira como a escrita e o estilo modernistas e contemporâneos se interceptam e divergem, contribuindo amplamente para o propósito da pesquisa de destacar características da época em que vivemos e diferenciá-las daquelas dos heróis contemporâneos a Woolf e Joyce.

Constam também do rol de textos de fortuna crítica **The way we love now: Ian McEwan, *Saturday* and personal affection in the information age**, de Frances Ferguson, publicado em 2007, **When desert armies stand ready to fight: re-reading McEwan's *Saturday* and Arnold's ‘Dover Beach’**, por Molly Clark Hillard, em 2008, e **On a darkling planet: Ian McEwan's *Saturday* and the condition of England**, de Michael Ross, publicado em 2008. Neles

encontram-se reflexões fundamentais sobre a interação afetiva na era contemporânea e aspectos do contexto histórico que cerca o momento relatado no romance.

A escolha de Henry Perowne como arauto deste tempo atual encontra suporte na declaração de Christina Root (2011, p. 60-61), que diz: “*In many ways, Saturday is a realist narrative, representing the day as a particularly troubled moment in the contemporary West, and Henry Perowne as an everyman of the post-9/11 world*”. A partir desta concepção, serão desenvolvidos os argumentos que pretendem caracterizar a dimensão do herói pós-moderno no romance *Saturday*.

Em Georg Lukács encontra-se a âncora para basear teoricamente a hipótese de que o romance comporta o modelo ideal para que se exiba uma história em que as personagens, o enredo e as aventuras reflitam possíveis situações da realidade nas quais os leitores poderiam se identificar. Diz o filósofo húngaro: “O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (LUKÁCS, 2009, 91). Sob este aspecto, Henry Perowne é a alma que se lança à experiência do autoconhecimento numa grande cidade da época em que vivemos.

Inevitável é reconhecer que o enredo de *Saturday* se desenvolve de maneira a desnudar características muito particulares ao pós-onze de setembro e delinear o perfil médio do cidadão que vive nesse tempo. A função social do romance é evidente, bem como atesta Martin Ryle (2010, p.37): “*Critical concern with “context” mirrors the procedures of realism inasmuch as broadly realist novels, including most of McEwan’s, address their readers not just as connoisseurs of art but as members of a social-political community*”.

Os teóricos da pós-modernidade balizarão a discussão estabelecendo o contexto histórico-cultural em que se encontra o momento contemporâneo e apontando as principais características definidoras desta era. Nas teorias sobre a pós-modernidade serão buscadas as transformações ocorridas ao longo da história e que se fizeram determinantes para a eclosão de um novo conjunto de relações sociais. Para tanto, serão tomadas inicialmente como referência obras de Zygmunt Bauman, Terry Eagleton, Jean-François Lyotard, Fredric Jameson e Stuart Hall.

Porque o enredo de *Saturday* apresenta como ambiente central do romance a cidade de Londres, metrópole cosmopolita simultaneamente sedutora e atemorizante, busca-se nas obras de Bauman, *Confiança e medo na cidade* e *Tempos líquidos*, compreender de maneira pormenorizada a interação social que há na cidade contemporânea. A composição da estatura do herói pós-moderno depende centralmente das relações estabelecidas entre os indivíduos da sociedade e dos sentimentos e percepções que desta convivência se resultam. Segundo Bauman (2009, p.20), “A dissolução da solidariedade representa o fim do universo no qual a modernidade sólida administrava o medo”. É o

que ocorre no romance. Fechado em seu mundo, pouco consciente da condição deplorável do outro, Henry Perowne é vítima do medo que advém das atitudes de pessoas que não pertencem ao seu universo social. Mesmo sendo detentor de prestígio e poder, não escapa à ameaça que se espalha por toda a sociedade.

Bauman nomeia a época pós-moderna “modernidade líquida” (BAUMAN, 2007, p.7) e a define como a era em que as organizações sociais não podem manter sua forma por muito tempo, pois se formam e se decompõem muito rapidamente. Essa instabilidade provoca o medo, sentimento presente na personagem Henry Perowne diante da ameaça à integridade física de sua família e de si próprio.

Segundo Jameson (2009, p.3), a pós-modernidade é:

[...] a periodizing concept whose function is to correlate the emergence of new formal features in culture with the emergence of a new type of social life and a new economic order – what is often euphemistically called modernization, post-industrial or consumer society, the society of the media or the spectacle, or multinational capitalism.

Este é o período representado no romance. Um momento em que surgem novas formas culturais, geralmente oriundas da tecnologia digital, aumentam o apelo midiático e a influência que os meios de comunicação exercem sobre o dia-a-dia das pessoas e as diferenças de classes sociais são bem marcadas por aquilo que usam, fazem ou ostentam os indivíduos dos mais variados grupos. Todo este movimento está presente em *Saturday*: expressões culturais diversas, a importância da TV e da internet para a divulgação da notícia e o conhecimento dos fatos por parte de Henry Perowne e as diferenças socioeconômicas entre o grupo representado pelo protagonista e aquele a que pertence Baxter.

Para Terry Eagleton, a concepção de pós-modernidade também é a de ruptura com as normas racionais do Iluminismo: “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” (EAGLETON, 1998, p. 7). Nesse aspecto, dialoga com Bauman e Jameson, admitindo a fugacidade das instituições e a fragilidade das grandes certezas.

Em Jean-François Lyotard, tem-se a seguinte definição: “considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências; mas este progresso, por sua vez, a supõe” (LYOTARD, 2008, p.XVI). O apreço exagerado à ciência é uma das grandes características que aproxima Henry Perowne da concepção de sujeito pós-moderno. O medo e os conflitos que nele emergem são oriundos da fragmentação identitária própria a esse sujeito. Stuart Hall (2006) entende que a formação da identidade do sujeito pós-moderno é

definida pela história. E diz: “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2006, p. 13). Tal posição valoriza o ponto de vista a partir do qual se procura analisar a obra literária considerando o contexto histórico. A constituição psicológica estilizada da personagem justifica-se pela sua inserção nessa época de concepções tão assimétricas e fugazes que desconstroem a unidade racional venerada pelos clássicos e pelos iluministas.

As obras e autores supracitados constituem a base teórica inicial para a elaboração da pesquisa. Serão selecionados outros textos e autores que deverão enriquecer a fortuna crítica e expandir a bibliografia de modo a possibilitar uma discussão ampla e segura acerca do tema proposto.

Estágio atual da pesquisa

A pesquisa encontra-se em fase inicial. Durante o primeiro semestre efetuou-se a releitura do romance e foram realizadas leituras de alguns textos que compõem a bibliografia proposta. Nesse período houve também o cumprimento de créditos com a disciplina “A estética simbolista: antecedentes e repercussões”.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, Ann Marie. Mr. McEwan and Mrs. Woolf: how a Saturday in February follows ‘this moment of June’. **Contemporary literature**. Madison, v. 53, n. 3, p. 548-572, 2012. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/contemporary_literature/v053/53.3.adams.html>. Acesso em: 21 nov. 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BEWES, Timothy. What is ‘philosophical honesty’ in postmodern literature? **New literary history**. Baltimore, v. 31, n.3, p. 421-434, 2000. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/new_literary_history/v031/31.3bewes.html>. Acesso em: 21 nov. 2012.
- BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. 2. ed. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 2006.
- CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: CANDIDO et al. **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DAVIS, Barbara Beckerman. **The Antioch review**. Yellow Springs, v. 64, n. 3, p. 577-578, 2006. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4615043>>. Acesso em: 21 nov. 2012.
- EAGLETON, Terry. **The English novel: an introduction**. 5. ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

- EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FERGUSON, Frances. The way we love now: Ian McEwan, Saturday, and personal affection in the information age. **University of California press**. Berkeley, v. 100, n. 1, p. 42-52, 2007. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2007.100.1.42>>. Acesso em: 21 nov. 2012.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HENRY, Patrick. Amsterdam by Ian McEwan; Atonement by Ian McEwan; Saturday by Ian McEwan; On Chesil Beach by Ian McEwan. **Modern Language Studies**. Lewisburg, v. 38, n. 1, p. 75-84, 2008. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40346981>>. Acesso em: 21 nov. 2012.
- HILLARD, Molly Clark. 'When desert armies stand ready to fight': re-reading McEwan's Saturday and Arnold's 'Dover Beach'. **Partial answers: Journal of literature and the history of ideas**. Baltimore, v. 6, n. 1, p. 181-206, 2008. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/pan/summary/v006/6.1hillard.html>>. Acesso em: 21 nov. 2012.
- JAMESON, Fredric. **The cultural turn: selected writings on the postmodern, 1983-1998**. Londres: Verso, 2009.
- LIMA, Luiz Costa. **O redemunho do horror: nas margens do ocidente**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. 2. ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009.
- LYNN, David; MCEWAN, Ian. A Conversation with Ian McEwan. **The Kenyon Review**. Gambier, v. 29, n. 3, p. 38-51, 2007. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4339053>>. Acesso em: 21 nov. 2012.
- LYOTARD, Jean-françois. **A condição pós-moderna**. 10. ed. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- MCEWAN, Ian. **Saturday**. Londres: Vintage, 2005.
- MIRABILE, Michael. The state of the novel: Britain and beyond. **MFS Modern fiction studies**. Baltimore, v. 58, n.1, p. 173-175, 2012. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/modern_fiction_studies/v058/58.1.mirabile.html>. Acesso em: 21 nov. 2012.
- MOSELEY, Merritt. Literary talk. **Sewanee review**. Baltimore, v. 119, n. 2, p. 22-23, 2011. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/sewanee_review/v119/119.2.moseley.html>. Acesso em: 21 nov. 2012.
- PECK, Janice. Itinerary of a thought: Stuart Hall, Cultural Studies, and the unresolved problem of the relation of culture to 'not culture'. **Cultural critique**. Minneapolis, v. 48, p. 200-249, 2001. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/cultural_critique/v048/48.1peck.html>. Acesso em: 21 nov. 2012.
- QUIN, John. Saturday by Ian McEwan. **British medical journal**. Londres, v. 330, n. 7487, p. 368, 2005. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25458926>>. Acesso em: 21 nov. 2012.
- REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Ângela Bergamini e outros. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- 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.
- ROSENFELD, Anatol. "Literatura e personagem". In: CANDIDO et al. **A personagem de ficção**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ROSS, Michael. On a darkling planet: Ian McEwan's 'Saturday' and the condition of England. **Twentieth century literature**. Hempstead, v. 54, n.1, p. 75-96, 2008. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20479838>>. 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.

SUMMERHILL, Brad. Saturday. **The Missouri review**. Columbia, v. 28, n. 2, p. 194-195, 2005. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/missouri_review/v028/28.2summerhill.html>. Acesso em: 21 nov. 2012.

WELLS, Lynn. **Ian Mcewan**. Londres: Palgrave Macmillan, 2010.

WINTERHALTER, Teresa. 'Plastic fork in hand': reading as a tool of ethical repair in Ian McEwan's Saturday. **Journal of narrative theory**. Ypsilanti, v. 40, n. 3, p. 338-363, 2010. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/journal_of_narrative_theory/v040/40.3.winterhalter.html>. Acesso em: 21 nov. 2012.

ENTRE O CLARO E O ESCURO: UMA POÉTICA DA ANGÚSTIA EM SARAMAGO

Jacob dos Santos Biziak
Doutorando
Profa. Dra. Márcia V. Z. Gobbi (Or.)

Esta pesquisa, agora próxima de sua defesa, tem um longo período de gestação. Durante a graduação, realizando a pesquisa “O jogo dos tempos no Romantismo português: a narrativa histórica de Herculano”, tive a possibilidade de entrar em contato com o método de pesquisa acadêmico e iniciei – hoje sei disso – uma busca pelas formas, maneiras do homem representar a realidade que pretende. Após o fim da graduação, em 2006, iniciei o mestrado em Estudos literários, defendendo, em 2009, a dissertação “Entre o mítico que dá a certeza e o questionamento que dá a dúvida: os olhares de Herculano e Saramago sobre a realidade histórica de Portugal. Em que(m) você crê?”. Nela, pude realizar uma análise comparativa entre a obra histórica dos dois escritores lusitanos após fazer um levantamento filosófico das mudanças que afetam a concepção de sujeito e, logo, de realidade e a representação artística desta.

O texto que agora se apresenta faz parte desta reflexão que, na verdade, nunca perdeu seu foco em comum: a moldagem, a construção da realidade por meio do romance. É importante perceber como, por meio das leituras feitas, das conversas com outros professores, e das disciplinas cursadas a pesquisa foi apontando para um novo alvo. Inicialmente, o projeto apresentado no processo de seleção para o Doutorado em Estudos literários envolvia a relação entre medo e espaço na obra de três escritores que teriam seus romances comparados. Primeiro: descobri que, na verdade, o que procurava era algo um pouco mais complexo que o medo, a angústia. Segundo: o ‘corpus’ precisava ser mais bem delimitado para que a pesquisa realmente rendesse análises mais profundas; daí a decisão por Saramago, o qual já vinha tendo seus livros estudados por mim há mais tempo. Terceiro: desloquei nossa visão para a construção do narrador e do percurso existencial das personagens ficcionais.

O primeiro passo para a transformação que culminou no que é esta pesquisa foi o contato com a obra do pensador norueguês Kierkegaard. Isso só foi possível graças a uma palestra que assisti, em Ribeirão Preto, ministrada pelo professor e grande amigo André Bordini, e a ajuda posterior da esposa deste, Profa. Dra. Juliana Vendrusculo. Ali, iniciou-se uma busca pelos pensamentos, ideias e obras do grande pensador do “absurdo da existência”. Por meio de alguns

livros dele⁴³, pude começar a pensar no conceito do que seria angústia. Mais do que isso, foi necessário pensar em qual contexto, o século XIX, surgiram tais reflexões e como ele foi importante e significativo para que estas passassem a existir. Em 2011, ainda, por meio da disciplina da Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva, pude entrar em contato seguro com a obra de Freud. De novo, importante, também, é entender o contexto em que as reflexões do “pai da psicanálise” surgiram, a fim de que se entendam melhor as suas ideias. Apesar das diferenças de base epistemológica entre ambos os pensadores, acabamos por entender que há muitos elementos que os aproximam na tentativa de compreender o que poderia vir a ser a angústia. Dessa forma, nossa base teórica para discutirmos e analisarmos a presença da angústia na ficção contemporânea será a obra de Kierkegaard e de Freud. Importante frisar que ambos foram escolhidos não somente por terem abordado a questão da angústia, mas também porque o contexto histórico em que nascem suas obras coincide com o surgimento da chamada arte moderna, na qual os conceitos de real, sujeito e de representação dos mesmos serão reavaliados.

Mas, antes mesmo de esclarecermos o que, aqui, se entende por angústia, entendemos ser necessário, de antemão, localizarmos a especificidade que envolve o romance contemporâneo. Afinal, que peculiaridades o definem e, acima de tudo, como sua estrutura acaba sendo trabalhada por alguns escritores de maneira a conseguir abordar o tema da angústia também a ponto desta ser representada pelo plano da expressão do romance e não somente do conteúdo. Assim, nos preocupamos primeiro de tudo, em percorrer rapidamente o processo de desenvolvimento do romance enquanto gênero até o alvorecer do século presente. Aqui, são importantes os olhares de Luiz Costa Lima, Gallagher, Marthe Robert e de Karlheinz Stierle, a fim de que possamos refletir a respeito do estatuto da arte e, acima de tudo, da representação da realidade através do romance.

Feito isso, nossa preocupação foi a de conciliar estas ideias com o contexto histórico e social em que surge a ficção contemporânea, uma vez que este, em larga medida, nos ajuda a entender a condição em que o ser humano está inserido e como sua visão de realidade⁴⁴ acaba sendo afetada. Para abordar a questão do contemporâneo, suas possibilidades de significação, escolhemos parte da obra de Bauman e do filósofo italiano Giorgio Agamben. Aqui, nossa intenção foi associar a evolução do romance enquanto gênero literário em consonância com aquilo que a modernidade histórica tem se apresentado até hoje.

A partir desta etapa preliminar, entramos, então, em um terreno mais complexo: a delimitação do que, nesta pesquisa, foi entendido como angústia. Aqui, os desafios foram e são

⁴³ Os livros a que fazemos referência nesta descrição serão apontados na bibliografia.

⁴⁴ Neste caso, entendemos por “realidade” somente aquilo que estaria “fora” do sujeito: o mundo, as demais pessoas, as instituições. Esta definição, na verdade, acaba sendo um tanto pobre uma vez que é muito difícil separar o interno do externo uma vez que somente por meio da linguagem humana este é capaz de se fazer ouvir.

mais de um: sermos claros; buscar mostrar os pontos em que as ideias de Kierkegaard e de Freud se encontram, ainda que tendo bases diferentes; conseguir deixar claro a importância do período histórico em que tais ideias surgiram para que as mesmas sejam melhor compreendidas; e, por fim, apontar para a peculiaridade da “angústia contemporânea” e das (im)possibilidades desta ser representada pela atividade artística. Nesta etapa é onde mais se mostrou necessária a leitura de textos, dada a sua complexidade, e por eu ser, em primeiro lugar, crítico literário e não psicanalista ou filósofo. Como será apontado ao longo do trabalho e da bibliografia final, mais de cinquenta livros relativos ao tema da angústia foram lidos, estudados, a fim de que realmente a qualidade do trabalho e de nossas reflexões ficasse o menos comprometida possível. Até aqui, temos aquilo que chamamos de primeiro capítulo da tese, em que firmamos o chão em que as análises transcorrerão.

Importante deixar claro que tipo de leitura interpretativa pretendemos fazer disso: não se trata de fazer filosofia a partir da literatura ou de fazer psicanálise a partir de literatura. Não queremos partir de um em direção ao outro. O que pretendemos é ler um com ajuda do outro. Estamos lidando com autores, Kierkegaard e Freud, cujas obras assistiram ao nascimento de uma nova maneira de representação do real em arte, em ficção romanesca. O próprio Freud, em mais de um momento, se apóia em textos literários para exemplificar conceitos ou situações. A visão de ser humano, de sujeito, que vemos em Saramago e no romance contemporâneo de forma geral, tem suas origens remontadas também a esses dois pensadores e suas ideias. Assim, trata-se de fazer uma leitura dos romances, levando em conta a porosidade que existe entre filosofia, psicanálise e literatura. Trata-se de pensar um com o outro para refletirmos sobre uma questão mais ampla: a representação artística da angústia.

Sendo assim, em seguida, passamos ao estudo dos dois romances de José Saramago escolhidos para esta pesquisa. Em primeiro lugar, justifica-se a escolha: entendemos que a obra desta autor, como um todo, conseguiu abarcar a contemporaneidade sem se esquecer de dois elementos: de discutí-la junto ao tecido ficcional e de buscar a origem do que seja nossa época. O próprio Saramago, por meio das inúmeras entrevistas que concedeu, sempre deixou muito claro que a questão não é somente política ou econômica, mas, principalmente, de como aquilo que é humano acaba sendo moldado – e até prejudicado – por aquilo que o rodeio e que nos chega, principalmente, por meio de um instrumento: a linguagem. Assim, entendemos a obra deste autor como um representante perfeito de parte das características que adquiriu o romance na contemporaneidade.

Escolhemos, então, dois romances a serem estudados: *História do cerco de Lisboa* (1989) e *Ensaio sobre a cegueira* (1995). O primeiro já foi alvo de nossos estudos no mestrado; além disso, representa um momento específico da obra de Saramago, a preocupação com a história e com a tensão existente entre o universo que rodeia o homem e a constituição do sujeito; esta, por sua vez, é a preocupação fundamental do segundo romance. nele, mais do que a preocupação com a

história e/ou o social, temos a preocupação em se representar, problematizar a constituição subjetiva do homem. Os dois romances, assim, constituem momentos distintos da obra de Saramago: como se, no primeiro, o homem fosse observado mais por fora; no segundo, mais por dentro.

Para a análise da presença da atmosfera de angústia nestes dois romances tomamos como instrumento metodológico a obra de Genette, por meio da qual pensamos a respeito da construção dos narradores. Sendo assim, em termos de estrutura narrativa, nosso foco será de fato a análise dos enunciadores presentes em cada romance e suas diversas relações construídas, por exemplo, com o ritmo narrativo, com o plano da enunciação e o do enunciado, com os personagens centrais. Em seguida, buscamos um diálogo destas relações com a base teórica a respeito da angústia, enquanto afeto, escolhida para este trabalho.

Por fim, o que buscaremos em nossa conclusão (já que ainda não está pronta) é, além de um estudo comparativo entre os dois romances e sua representação da angústia, apontar para elementos variantes e invariantes em outros romances de Saramago, a fim de que avaliemos a possibilidade de existir uma certa “poética da angústia” dentro da obra do autor português. Assim, esta pesquisa de doutorado possui, além da intenção de apontar novos caminhos interpretativos para a produção ficcional de Saramago, a de refletir sobre a constituição do sujeito contemporâneo – marcado pela falta e pela provisoriade – em sua relação com as suas representações sobre o “real”.

Bibliografia

- ADORNO, T. **Kierkegaard**. Tradução de Alvaro M. Valls. Editora da UNESP: São Paulo, 2010.
- AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? In: _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009. P. 55-77.
- ARNAUT, Ana Paulo. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**. Lisboa: Almedina, 2002.
- BANDEIRA, Manuel. **Manuel Bandeira** – Antologia. São Paulo: Global Editora, 2013.
- BAUMAN, Zygmund. Arrivistas e párias: os heróis e as vítimas da modernidade. In: **O mal estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BIZIAK, J. S. **Do mítico que dá a certeza ao questionamento que dá a dúvida: os olhares de Herculano e Saramago sobre a realidade histórica de Portugal – em que(m) você crê?**. 2009. 101 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- CARVALHO, Bernardo de. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- CHAVES, W. C. **A determinação do sujeito em Lacan: da reintrodução na psiquiatria à subversão do sujeito**. São Carlos: Edufscar, 2005.
- DE CERTEAU, Michel. **História e psicanálise: entre ciência e ficção**. São Paulo: Autêntica, 2011.
- DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente: 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DURAND, G. O imaginário. São Paulo: Difel, 1999.

- _____. Estruturas antropológicas do imaginário. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIADE, M. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, s.d..
- ENSAIO sobre a cegueira. Direção: Fernando Meirelles. Brasil: FOX – Sony DADC, 2008. 1 DVD (121 min).
- FARAGO, F. **Compreender Kierkegaard**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- FREUD, S. **Uma nota sobre o bloco mágico (1925)**. Rio de Janeiro: Imago, 1976a.
- _____. **Uma criança é espancada / sobre o ensino da psicanálise nas universidades e outros trabalhos - O Estranho (1919)**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. **Um estudo autobiográfico, Inibições, sintomas e ansiedade, Análise leiga e outros trabalhos (1925-1926)**. Rio de Janeiro: Imago, 2006a.
- _____. **O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)**. Rio de Janeiro: Imago, 2006b.
- _____. **Além do princípio do prazer / Psicologia de grupo**. Rio de Janeiro: Imago, 2006c.
- _____. **Totem e tabu**. São Paulo: Penguin editora, 2013.
- GALERA, Daniel. **Barba ensopada de sangue**. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (org.) . **O romance 1: A cultura do romance**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega. s.d.
- GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais – morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989
- GOUVEA, R. Q. **A palavra e o silêncio – Kierkegaard e a relação dialética entre fé e razão**. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.
- GRAMMONT, G. **Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard**. Petrópolis: Catedral das letras, 2003.
- GULLAR, Ferreira. **Ossos e vozes – guaches, nanquins e gravuras de Gianguido Bonfati**. Rio de Janeiro: Editora ContraCapa, 2010.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2011.
- HARARI, Roberto. **Seminário A angústia de Lacan: uma introdução**. São Paulo: Artes e ofício, 1999.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2009.
- ISHIGURO, Kazuo. **Quando éramos órfãos**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo editorial, 2009.
- KIERKEGAARD, S. **Temor e tremor**. São Paulo: Hemus, 2009.
- _____. **O conceito de angústia**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2010a.
- _____. **O desespero humano**. São Paulo: Editora Unesp, 2010b.
- LACAN, Jacques. **Seminário 10 – A angústia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LEITE, Sônia. **Angústia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- LIMA, L.C. **O controle do imaginário: razão e imaginação no Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **Mimesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2000.
- MEZAN, Renato. Freud e a psicanálise: “um trabalho de civilização”. In: ALMEIDA, Jorge de et BADER, Wolfgang. **O pensamento alemão do século XX – volume 1**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- QUINET, Antônio. **Os Outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- RAMOS, G. A. **Angústia e sociedade na obra de Sigmund Freud**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- RANCIERE, J. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

- ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ROSENFELD, A. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- Sá Carneiro, Mário. **Verso e prosa**. Portugal: Assirio & Alvim, 2010.
- SARAMAGO, J. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- _____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- STIERLE, K. **A ficção**. Tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.
- WILLEMART, Philippe. **A pequena letra em teoria literária: a literatura subvertendo as teorias de Freud, Lacan e Saussure**. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____. **Inconsciente do texto, inconsciente genético e inconsciente estético: nova proposta de leitura a partir da psicanálise**. Em: <<http://pt.scribd.com/doc/165285353/Inconsciente-do-texto-inconsciente-genetico-e-inconsciente-estetico->>. Acesso em 10 de outubro de 2013. (texto originalmente apresentado em 24 de maio de 2002)
- WHITAKER, C. **Pânico e psicanálise: a angústia em Freud e Lacan**. Taubaté: Cabral editora e livraria universitária, 2002.
- ZIZEK, S. **O amor impiedoso (ou: Sobre a crença)**. São Paulo: Autêntica, 2013.

Bibliografia de apoio para a pesquisa:

- ARNAUT, A. P. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**. Lisboa: Almedina, 2002
- AUERBACH. **Mimesis**. São Paulo: Cultix, 2005
- BASTAZIN, V. **Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006
- BAUMAN, Z. **Mal-estar na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- _____. **Amor líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- _____. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- _____. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BEIVIDAS, W. **Inconsciente e sentido: psicanálise, linguística e semiótica**. São Paulo: Annablume, 2009.
- BIRMAN, J. **As pulsões e seus destinos**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2009.
- COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- LEITE, S. **Angústia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- LIMA, L.C. **O controle do imaginário: razão e imaginação no Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- _____. **Mimesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- KEHL, M. R. **O tempo e o cão**. São Paulo: Boitempo, 2009.
- KIERKEGAARD, S. **Temor e tremor**. São Paulo: Hemus, 2009.
- _____. **O conceito de angústia**. Petrópolis: Vozes, 2010a.
- _____. **O desespero humano**. São Paulo: Editora Unesp, 2010b.
- MATUSTIK. **Kierkegaard in post-modernity**. Indiana: Indiana University Press, 1995.
- RAMOS, G. A. **Angústia e sociedade na obra de Sigmund Freud**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- SAROLDI, N. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2011.
- STIERLE, K. **A ficção**. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.
- VALLS, A. L. M. e MARTINS, J. S. **Kierkegaard no nosso tempo**. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2009.
- VALLS, A. L. M. e ALMEIDA, J. M. **Kierkegaard**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

POÉTICA E RETÓRICA NOS TEXTOS ANTIGOS: UMA ANÁLISE DAS EPÍSTOLAS I E VII DAS *HEROIDES* DE OVÍDIO.

Jaqueline Vansan

Mestranda

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado (Or.)

Objetivo

Tanto as artes poéticas como as retóricas e gramáticas elaboradas na Antiguidade Clássica afiguram-se como importantes disciplinas para as práticas letradas da época, pois além de ordenar a constituição do discurso, ainda educavam e instruíam os leitores na forma de receber o texto (MARTINS, 2009).

Questões sobre o trabalho de adequação do metro utilizado pelo poeta ao assunto sobre o qual ele se propõe a tratar, sugerida por Horácio em sua *Arte Poética*, ou sobre a correta disposição dos argumentos de um discurso, para que o orador alcance o seu objetivo final, são exemplos mínimos de objetos de reflexão daqueles que se aventuravam a lidar com as palavras na Antiguidade.

Portanto, é possível dizer que tais teorias apresentam-se como importante subsídio para a investigação e entendimento da construção da expressividade literária em autores do período clássico greco-latino.

Tendo isso em vista, o propósito da presente pesquisa é analisar os poemas I (“De Penélope a Ulisses”) e VII (“De Dido a Enéias”) presentes nas *Heroides*, obra escrita pelo poeta latino Ovídio, observando a construção da expressividade poética a partir das ideias sobre poesia e retórica cultivadas pelos antigos.

A seleção dessa obra de Ovídio deu-se pela singularidade da construção de seus poemas, que misturam o gênero epistolar ao elegíaco, somando-se a isso um estilo marcadamente retórico. O entrecruzamento de gêneros e o estilo possibilitam a análise de elementos pertencentes tanto ao âmbito poético como ao retórico na construção da expressividade do texto.

Já a escolha dos poemas I e VII como *corpus* do trabalho justifica-se em que ambos os poemas têm, como personagens centrais, heroínas retiradas da épica grega (Penélope) e latina (Dido), além de expressarem pontos de vista contrastantes, uma vez que a primeira heroína, saudosa, reclama a volta do amado, já segunda, sem esperanças, condena o amante por tê-la abandonado.

Metodologia

Para atingir o objetivo, a investigação inicia-se com uma pesquisa bibliográfica tanto em fontes da Antiguidade, como em fontes modernas.

Assim, no que diz respeito às poéticas antigas, contar-se-á com autores clássicos como Aristóteles e Horácio. Já para a o entendimento dos conceitos da retórica, serão utilizadas obras também de Aristóteles, bem como dos latinos Cícero e Quintiliano, além de estudiosos modernos como Barthes (1975) e Lausberg (1996).

Também serão recolhidas na literatura especializada informações sobre o autor (Ovídio), sobre a obra (*Heroides*) e sobre os gêneros constitutivos dos poemas, isto é, o elegíaco e o epistolar, com o intuito de descobrir as singularidades e entender o contexto de produção do qual o livro faz parte. Tal procedimento de investigação bibliográfica, que auxiliará na plena compreensão e interpretação dos poemas selecionados, contará, a princípio, com estudos introdutórios presentes nas traduções espanhola e inglesa dos poemas, realizados, respectivamente por Vega (1994) e Knox (1995); em livros sobre a literatura latina, como os de Albrecht (1997) e Cardoso (2003) e em estudos que tratam sobre o gênero elegíaco, como o de Veyne (1985) e o epistolar, como o de Gaillard e Martin (1990).

Ademais, como se trata do estudo e análise de um poema escrito em língua estrangeira, além do trabalho com o texto em língua original (latim), será realizada uma tradução de estudo a partir do cotejamento do texto original com traduções já existentes da obra em questão. Para essa etapa, serão utilizados dicionários, tanto latino-portugueses, como o de Ernesto Faria e o de F.R. Santos Saraiva, como latim-idioma moderno europeu, tais como o OLD (*Oxford Latin Dictionary*), organizado por P. G. W. Glare e o de Félix Gaffiot, além de versões em língua portuguesa das *Heroides*, como a feita por Simone Ligabo Gonçalves (1998).

Por fim, de posse de todas as informações necessárias, será feita a análise dos elementos retórico-poéticos que participam da construção de sentido dos textos I e VII das *Heroides* de Ovídio, sempre tentando entender como as teorias da Antiguidade guiaram o poeta clássico na sua produção da expressividade artística, bem como empregando elementos de teorias modernas para o estudo e compreensão da expressividade poética do texto.

Fundamentação teórica e estágio atual da pesquisa

Atualmente a pesquisa encontra-se em seu estágio inicial, tendo em vista que a pesquisadora ingressou no Programa de mestrado neste ano. O primeiro e segundo semestres foram reservados para o cumprimento dos créditos obrigatórios em disciplinas oferecidas pelo programa

de pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), para o levantamento bibliográfico, para leituras referentes ao tema da pesquisa e para o princípio da tradução de estudo. A análise dos poemas, portanto, ainda não foi iniciada. A seguir, descrevem-se brevemente algumas informações já coletadas sobre autor e obra.

O poeta latino Ovídio, nascido em Sulmo, viveu entre os séculos I a.C. e I d.C. e fez parte da época de Augusto, considerada o “período áureo” da poesia latina, momento em que se verificou, entre outras coisas, a plena consolidação da linguagem poética naquele espaço geográfico, a satisfatória disseminação dos modelos gregos e alexandrinos e, evidentemente, ao incremento das artes promovido pelo incentivo do *princeps*, Augusto. (CARDOSO, 2003).

Sendo o último de uma consistente linhagem de poetas elegíacos latinos, Ovídio, além de receber influência direta da literatura grega, também pôde contar com fontes genuinamente romanas, produzindo, dessa forma, “conscientemente na tradição literária latina” (ALBRECHT, 1997, p. 603), fatos que contribuíram para tornar sua produção estética singular.

Aclamado por seu engenho, foi o poeta, como afirma Cardoso (2003, p. 80), mais versátil de seu tempo. Traço igualmente reforçado pelas palavras do estudioso italiano Ettore Bignone (1952, p. 306), quando diz que o autor sulmonense: “Abarca todos os temas com facilidade e versatilidade: o libertino, o sociável, o divertido e o patético, o íntimo, o recreativo, o elegíaco e o trágico”.

Sua produção literária é bastante vasta e inclui uma tragédia perdida intitulada *Medeia* (*Medea*); obras elegíacas como *A arte de mar* (*Ars amatoria*), os *Amores* (*Ars amandi*), os *Remédios do amor* (*Remedia amoris*) e as *Heroides* (*Epistulae Heroidum*); a aclamada obra-prima *Metamorfoses* (*Metamorphoseon libri*); os poemas do exílio *Tristia* (*Tristia*), *Cartas pônticas* (*Epistulae ex ponto*) e *Ibis* (*Ibis*).

As *Heroides* (*Epistulae Heroidum*) figuram entre as primeiras obras do poeta e são prova de sua versatilidade. A coleção de 21 poemas⁴⁵ em formato epistolar, escritos em versos elegíacos e marcados por um estilo fortemente retórico, costuma ser dividida pela crítica (VEGA, 1998; KNOX, 200) em duas séries. Na primeira, constituída pelos poemas de 1 a 15, o poeta concede voz às heroínas míticas, como *Medeia*, *Ariadne* e *Penélope* que, traídas, abandonadas ou simplesmente solitárias, endereçam lamentos poéticos a seus amados. A segunda série, incorporadas em momento posterior à primeira, compreende os poemas de 16 a 21 e consistem em trocas de

⁴⁵ Há, entretanto, debates relacionados à autoria de algumas dessas cartas. Vega (1994, p. 11) sinaliza dúvidas quanto à autoria das cartas IX (*Dejanira*), XII (*Medeia*) e XV (*Safo*). Maior ainda são as incertezas quanto à autenticidade das cartas duplas, pelo fato de terem sido incorporadas mais tarde à coleção. Segundo Knox (2000, p. 6), essas cartas duplas não são mencionadas por Ovídio em nenhuma de suas obras, e, portanto, considera-se possível que esses poemas não tenham sido escritos pelo sulmonense.

correspondências entre os casais apaixonados do mito, e por essa razão, denominam-se cartas duplas (VEGA, 1998, p. 11-12).

O uso do formato epistolar leva Ovídio a proclamar a criação de um gênero novo: *Vel tibi composita cantetur Epistula uoce/ ignotum hoc aliis ille nouauit opus* (Ars, 3, 345-6⁴⁶). E, de fato, se o poeta não criou o gênero, pois, como afirma Knox (2000, p. 17), Propércio já havia lançado mão do formato adotado por Ovídio ao escrever a epístola de Aretusa a Licotas (IV, 3) ao menos, como assevera Vega (*apud* OVÍDIO, 1994, p. 13) ao indicar outra possível acepção para o termo *nouauit*, renovou ou adaptou-o.

O gênero elegíaco, por sua vez, inscreve-se nas *Heroides* por meio da métrica, uma vez que toda a coleção de poemas está composta em dísticos elegíacos, formados por um verso hexâmetro (6 pés) e outro pentâmetro (5 pés) e, também, pelo tema de tom erótico-subjetivo das epístolas.

Sobre o estilo marcadamente retórico da escrita de Ovídio nas *Heroides*, afirma-se que os exercícios escolares praticados na época, como as *suasoriae* e a *controuersias*, parecem ter influenciado diretamente na estrutura das epístolas (KNOX *apud* OVÍDIO, 1995, p. 15-6).

Albrecht (1997, p. 743), porém, afastando-se da ideia da retórica como um reflexo da educação do autor, vê uma transformação da técnica da persuasão em elemento constitutivo da imagem, e, portanto, da arte literária, da representação artística:

Em cada uma das cartas das heroínas a retórica aborda a representação do caráter; como consequência, argumenta-se, mas sem que seja imaginável um resultado prático. Nasce delas, pelo contrário, um retrato vivo da escritora. A retórica converte-se em um meio de representação artística. (ALBRECHT, 1997, p.743)

Por tudo isso, vê-se a importância de analisar os poemas das *Heroides* por meio dos pressupostos retórico-poéticos cultivados na Antiguidade. Acredita-se que esse estudo possa contribuir para a melhor compreensão de como os poetas concebiam a construção literária na Antiguidade. A pesquisa, ainda se mostra importante por aumentar o número de investigações sobre as *Heroides*, obra que apesar de se destacar na produção estética de Ovídio, por conta da singularidade de sua construção que mistura os gêneros elegíaco e epistolar, ainda segue pouco estudada. Vale ressaltar, no entanto, que a pesquisa encontra-se no início, e por isso, está sujeita a alterações de percurso.

BIBLIOGRAFIA

ALBRECHT, M. von. **Historia de la literatura romana**: desde Andronico hasta Boécio. Volumen I. Trad. Dulce Estefânia e Andrés Pociña Pérez. Barcelona: Herder, 1997

⁴⁶ “Ou que tu cantes uma Epistola com voz adequada. Esse gênero, desconhecido pelos demais, que ele [Ovídio] inventou (renovou).”

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1973.
- _____. **Retórica**. Trad. Manuel Aexandre Junior, Paulo F. Alberto e Abel Pena. Lisboa: Casa da Moeda, 1998.
- BARTHES, Roland. A retórica Antiga. In: COHEN, Jean et alii. **Pesquisas de Retórica**. Tradução de Leda Pinto Mafra Iruzun. São Paulo: Editora Vozes, 1975.
- BIGNONE, E. **Historia de la literatura latina**. Trad. Gregorio Halperín. Buenos Aires: Losada, 1952
- CARDOSO, Z. de A. **A literatura latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FARIA, E. **Dicionário escolar latino - português**. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2003.
- GAILLARD, J. e MARTIN, R. **Les genres littéraires à Rome**. Paris: Nathan, 1990.
- GONÇALVES, S. L. **As Heróides de Ovídio: uma tradução integral**. São Paulo, 1998. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- LAUSBERG, H. **Manual de Retórica Literária**. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966, vols. 1/2.
- MARTINS, P. **Literatura latina**. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.
- OVIDIO. **Carta de las heroínas; Ibis**. Introducciones, traducciones y notas de Ana Pérez Vega. Madrid: Gredos, 1994.
- _____. **Heroides: select epistles**. Ed. Peter E. Knox. New York: Cambridge University Press, 1995.
- QUINTILIAN. **The Institutio Oratoria**. Trad. H. E. Butler. London: Loeb Classical Library, 1989.
- VEYNE, P. **A elegia erótica romana**. Trad. Maria G. S. Nascimento e Milton M. do Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FIGURAS CARNAVALIZADAS EM “O BANQUETE DE TRIMALQUIÃO” E *TRIMALCHIO*

Jassyara Conrado Lira da Fonseca
Doutoranda – Bolsista FAPESP
Prof. Dr. Márcio N. Thamos (Or.)

1 Introdução

Quando F. Scott Fitzgerald (1896-1940) trabalhava no rascunho de seu romance *The Great Gatsby*, cogitou chamá-lo *Trimalchio* ou *Trimalchio in West Egg*, em uma evocação direta à personagem do *Satyricon* de Petrônio (? -65d. C.). Este projeto apresenta uma proposta de estudo da obra *Trimalchio*⁴⁷ (2000), publicada quase sessenta anos após a morte do autor, como resultado de um desejo pessoal de seus editores, que se justificam no prefácio do livro afirmando que a nova versão possibilita leituras diferentes das promovidas por *The Great Gatsby*⁴⁸. O interesse para esta pesquisa em *Trimalchio* desperta-se inicialmente pelo título, que permite uma relação imediata com o célebre episódio presente na obra *Satyricon* de Petrônio.

Este projeto apresenta um desdobramento do trabalho iniciado no mestrado⁴⁹, no qual um capítulo foi dedicado à comparação de “O Banquete de Trimalquião” e *The Great Gatsby*, com especial atenção à ambientação das festas e a construção dos cenários festivos. Esse estudo inicial adiantou a possibilidade de abordagem de diferentes temas e a ampliação da análise dos textos. Durante o primeiro ano de desenvolvimento da pesquisa de doutorado, com o cumprimento de crédito em disciplinas, o estudo comparado começa a efetivar-se e alguns resultados já foram, ou serão apresentados em eventos no decorrer do ano de 2014.

2 Fundamentação teórica para a análise de *Trimalchio* e “O Banquete de Trimalquião”

Partindo da indicação de intertextualidade apresentada pelo próprio narrador de *Trimalchio*, pretende-se investigar a relação que a obra norte-americana constitui com o texto latino. Os critérios para estabelecer essa comparação estarão norteados na proposta teórica de

⁴⁷ Como o objeto de estudo desta pesquisa foca-se na obra de 2000, o título *The Great Gatsby* não será utilizado e sim, *Trimalchio*. Exceto quando se tratar explicitamente da publicação de 1925.

⁴⁸ *Trimalchio* will provide readers with new understanding of F. Scott Fitzgerald’s working methods, fresh insight into his creative imagination, and renewed appreciation of his genius. (WEST, 2000, p.xxii) (*Trimalchio* garantirá aos leitores um entendimento diferente em relação ao método de texto de F. Scott Fitzgerald, uma compreensão revigorada da imaginação criativa do autor e uma apreciação renovada de sua genialidade.) [Todas as traduções feitas do inglês para o português, apresentadas em nota neste texto, são de autoria da aluna.]

⁴⁹ FONSECA, Jassyara Conrado Lira da. *Imagens da diferença: o espaço em The Great Gatsby*. 139f. (Dissertação de Mestrado) Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, 2012.

Kristeva (1974) para a intertextualidade. E nos estudos de Mikhail Bakhtin (1993) encontramos a base para a análise das figuras carnavalizadas que são exploradas na construção de uma atmosfera festiva, na caracterização das personagens e na construção dos cenários. Por fim, intenciona-se descrever como os elementos concretos (figurativos) são orquestrados na manifestação dos temas comuns às narrativas, baseando tais análises principalmente nos estudos semióticos sobre a figuratividade apresentados por Betrand em *Caminhos da Semiótica Literária* (2003).

A ideia de uma análise em paralelo das duas obras parte da narrativa de Fitzgerald. Ao declarar o término da temporada de festas na mansão Gatsby, o narrador do romance – Nick Carraway – evidencia a semelhança entre Gatsby e Trimalquião: “It was when curiosity was at the highest about him that his lights failed to go on one Saturday night – and as obscurely as it had begun, his career as Trimalchio suddenly ended.” (FITZGERALD, 2000, p. 88)⁵⁰. Ao ler a afirmação do narrador é importante verificar o tom irônico presente na comparação: aproximando Gatsby de Trimalquião Nick Carraway acentua naquele, os aspectos negativos e grotescos que integram a caricata descrição da personagem de Petrônio. Características que compõem importante parte da teoria de carnavalização pensada por Bakhtin e que será basilar para este estudo comparado.

A análise comparada das duas narrativas garante exemplos dos dois tipos de personagens caracterizadas como carnavalizadas por Bakhtin: a primeira, mais caricata, ocasionando o riso fácil e a segunda menos obviamente engraçada, todavia sem excluir a ironia. Jay Gatsby é em si uma figura carnavalesca, visto que se transforma em outro homem para ser aceito por Daisy (sua antiga namorada), inverte seu *status* para tornar-se digno de seu amor. A inversão de papéis é um conceito essencial para a teoria da carnavalização, a construção de personagens invertidas pode acontecer por meio de figurinos e cenários, e assim mostra-se na narrativa de Fitzgerald. Nela, o protagonista tem sua elegância contestada sempre que faz uma escolha mais ousada em seu figurino, causando estranheza, despertando o riso (contido) de algumas personagens e ofendendo os olhos tradicionais de sua amada. Já em *Satyricon* a maneira como o anfitrião apresenta-se no banquete, extrapola as barreiras da ironia. E o riso deliberado que desperta é caracterizado pelo teórico como *aberto*.

Ao teorizar sobre a carnavalização na literatura Bakhtin faz uso de imagens comuns às festas e as denomina como "princípios da vida material e corporal" (1993). Esta pesquisa irá examinar essas imagens – do corpo, da bebida, da comida, da satisfação das necessidades naturais e da vida sexual – presentes, e bastante comuns, às atmosferas festivas nas duas narrativas aqui

⁵⁰ Foi quando a curiosidade acerca de Gatsby atingiu o ápice, que as luzes de sua casa deixaram de acender-se em uma noite de sábado – e, tão obscuramente como começara, sua carreira como Trimalquião terminava.

analisadas. Investigando quais são os elementos concretos – as figuras – que se manifestam nas duas obras no tratamento do carnaval como tema.

A possibilidade de aproximação entre figuras e imagens foi anunciada pelo próprio teórico russo, em *Questões de Literatura e Estética* (1998), ao analisar as obras *Almas Mortas* e *O Capote*, do escritor ucraniano Nikolai Gógol. Bakhtin afirma que o romancista comunica-se bem com a cultura popular, dizendo: “É ela [a cultura popular] que dá profundidade e nexos às figuras carnavalizadas de lugares coletivos: a Avenida Niévski, os funcionários, a chancelaria, o departamento” (BAKHTIN, 1998, p.438). Nesse mesmo ensaio continua a análise das obras e fala em “confrontações entre figuras e fatos reais” para a discussão do tema da morte e da servidão nos dois romances citados. Ao exemplificar quais são as figuras carnavalescas na obra de Gógol, Bakhtin descreve personagens e espaço, aspectos que também buscaremos analisar em nossa pesquisa e que a teoria semiótica – seguindo principalmente as propostas de Denis Bertrand – prevê como conjunto de elementos que compõem a narrativa literária, em seu aspecto temático (abstrato) e figurativo (concreto).

3 Referências bibliográficas

- AQUATI, Cláudio. **O grotesco no Satíricon**. São Paulo: Edusp, 1997.
- _____. Personagens femininas no **Satíricon**, de Petrónio. In: ____ VIEIRA, Brunno V. G.; THAMOS, Márcio. (Orgs.) **Permanência Clássica: visões contemporâneas da Antiguidade Greco-romana**. São Paulo: Escrituras, 2011.
- _____. **O Clã do Jabuti**: Tradução. Entrevistador: Cosac Naify. São Paulo: Cosac Naify, 26/10/2009. Disponível em: <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?p=230>>. Acesso em: 29/07/2012
- ARROWSMITH, William. Luxury and Death in the Satyricon. **Arion** 5. 1996, p. 303-331.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 21-42.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- _____. **Questões de Literatura e Estética**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. Ed. São Paulo: Unesp, 1998.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica Literária**. Trad. Ivã Carlos Lopes et al. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- BEAUVOIR, Simone. **The Second Sex**. (H. M. Parshley Trans.). New York: Alfred A. Knopf, 1976.
- CONTE, Gian Biagio. **Latin Literature: a history**. Translated by Joseph B. Solodow. London: Johns Hopkins University Press, 1999, p. 453-465.
- FIORIN, J. L. Elementos de análise do discurso. São Paulo: Contexto, 2011.
- FITZGERALD, Francis Scott. **O grande Gatsby**. Trad. Vanessa Bárbara. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.
- _____. **O Grande Gatsby**. Trad. Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- _____. **The great Gatsby**. New York: Penguin, 1994.
- _____. **Este lado do paraíso**. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Abril, 2004.

- _____. **Trimalchio: An Early Version of The Great Gatsby**. New York: Cambridge University Press, 2000.
- FONSECA, Jassara Conrado Lira da. **Imagens da diferença: o espaço em The Great Gatsby**. 139f. (Dissertação de Mestrado) Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, 2012.
- GRANT, Michael. **História de Roma**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- HARDRICK, Lorna. STRAY, Christopher. (Eds.) **A Companion to Classical Reception**. Oxford: Blackwell, 2008.
- HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- HAYNES, Kenneth. Text, Theory, and Reception. In: ____MARTINDALE, C. THOMAS, R. F. (Eds.) **Classics and the uses of reception**. Malden: Blackwell Publishing, 2006.
- _____. **English Literature and Ancient Languages**. New York: Oxford, 2007.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semiótica**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- KUMAMOTO, Chikako D. Explicator Article on egg metaphor. **Explicator Fitzgerald's The Great Gatsby**. v. 60, n. 1, 2001, p. 37-42.
- MACKENDRICK, Paul L. The Great Gatsby and Trimalchio. **The Classical Journal**. V. 45, nº7, 1950, p. 307-314. Disponível em: <www.jstor.org/stable/3293195>. Acesso em: 30/07/2012.
- MARTINDALE, Charles. THOMAS, Richard F. (Orgs). **Classics and the uses of reception**. Malden: Blackwell Publishing, 2006.
- MEYERS, Jeffrey. **Scott Fitzgerald: Uma biografia**. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. Edusp: São Paulo, 1997.
- PÉTRONE. **Le Satiricon**. Trad. Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1950.
- PETRÔNIO. **Satiricon**. Trad. Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- _____. **The Satyricon**. Trad. J. P. Sullivan. London: Penguin, 2011.
- _____. **Satyricon**. Trad. Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.
- SILVEIRA, Brenno. A Era do Jazz e F. Scott Fitzgerald. In: FITZGERALD, F. S. **6 Contos da Era do Jazz**. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 41-48.
- SKLENAR, R. Anti- Petronian Elements in **The Great Gatsby**. **The F. Scott Fitzgerald Review**. Wiley Periodicals. v. 6. 2007-2008. p. 121-128.
- THAMOS, Márcio. **As armas e o varão: leitura e tradução do canto I da Eneida**. São Paulo: EDUSP, 2011.
- _____. Figuratividade na poesia. **Itinerários: revista de literatura (Semiótica)**, Araraquara, n 20 (especial), p.101-118, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- WEST, James L. W. **Acknowledgments**. In: FITZGERALD, F. S. **Trimalchio: An Early Version of The Great Gatsby**. New York: Cambridge University Press, 2000.

O FANTÁSTICO TARCHETTIANO E SUAS POSSIBILIDADES DE DIÁLOGO

Jéssica Soares Fradusco
Mestranda - Bolsista CAPES
Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro (Or.)

1 Objetivos

Iginio Ugo Tarchetti busca em sua obra instaurar uma ambientação de mistério em suas narrativas, no entanto, sua intenção é de manter a verossimilhança em seus contos, utilizando-se, para isso, de informações verídicas acerca de locais, por exemplo, ou mesmo atribuindo a uma figura aparentemente sábia uma informação que pode ser alvo de dúvida por parte dos ouvintes. Exemplo disso se encontra no primeiro conto de *“Racconti fantastici”*, *“I fatali”*, quando o autor, para conferir maior credibilidade à fala do protagonista, confirma seu discurso por meio da comprovação da informação por parte da figura de um senhor que, neste caso, exercerá a figura do sábio que muito conhece acerca do mundo e das pessoas que nele vivem.

De uma forma ou de outra, fica claro que o autor realmente quer convencer seu público-leitor a respeito da veracidade do fato que pretende narrar ou que já está sendo narrado, ainda que diga ‘estrategicamente’ que sua intenção é de deixar que o próprio público decida se deve acreditar ou não. Esta, na verdade, é apenas mais uma de suas técnicas para que consiga persuadir seus leitores acerca da verossimilhança de seus textos.

O motivo pelo qual Tarchetti tenha dividido em sua obra em dois capítulos opostos, tratando o primeiro da temática fantástica e o segundo, de sua opinião acerca das ‘coisas do mundo’ pode ser justificado, ainda que por meio de especulação, como uma forma de expressar de maneira um pouco mais séria e profunda sua opinião a respeito dos assuntos de que trata em seus contos fantásticos.

Em outras palavras, faz-se perceptível e, de certa forma, evidente, que o autor italiano gosta de filosofar sobre assuntos que surgem ou possam surgir mesmo dentro de suas tramas surreais, pois em meio à enxurrada sobrenatural de suas histórias, recorrentemente deixa transparecer um discurso mais sério a respeito do mundo e seus mistérios.

Tal filosofar do autor pode ser encontrado já no primeiro conto, aqui já utilizado como exemplo, no momento em que o autor, pela boca de seu protagonista, inicia uma discussão sobre fé e superstição, chamando seu leitor a participar de tão polêmico debate. A própria opção de narrar em primeira pessoa já deixa evidentes, ainda que seja de forma não comprovada, o gosto e a necessidade de Ugo Tarchetti em expressar e discutir temas de cunho universal em seus contos que, à primeira vista, parecem servir apenas para entretenimento. Na realidade, o que o escritor deseja é lançar mão de uma literatura apazível para tratar de temas de valor mais denso, estando dentre estes, a vida e a morte, maior dicotomia humana de todos os tempos.

Esse desejo se faz claro exatamente por meio da divisão realizada na obra, *corpus* desta pesquisa: em um primeiro momento, Tarchetti apresenta seus contos de maneira bastante agradável e interessante, como solicita o gosto do público, posteriormente, em um novo capítulo, desenvolve mais atenta e profundamente os temas fundamentais que, nos contos, estavam em segundo plano, mas que, apesar disso, pairavam no cotidiano e na mente não só do autor, mas também de seus próprios personagens.

Dessa forma, partindo-se da análise minuciosa dos contos que compõem a obra escolhida como *corpus* desta pesquisa, o objetivo principal é o de identificar as características fantásticas de horror presentes na obra, bem como, ser capaz de relacioná-la a outras obras de diferentes épocas e autores que tenham trabalhado com a mesma temática.

2 Metodologia

Para que se possa alcançar o objetivo delineado para esta pesquisa, será inicialmente, realizada a leitura de todos os contos presentes na obra “*Racconti fantastici*” e, simultaneamente, serão feitas leituras de textos teóricos considerados essenciais para o desenvolvimento da pesquisa.

Realizada esta primeira parte do projeto, serão buscados outros textos, italianos ou não necessariamente, que possam estabelecer diálogo com os contos tarchettianos, diálogo por meio do qual serão analisados os pontos de semelhança e divergência entre os contos.

A partir dessa comparação, poderão ser identificadas as influências presentes na obra tarchettiana da qual trata este trabalho.

É válido ressaltar que, no início, as comparações se estabelecerão por meio da leitura e análise de contos de autores cuja influência se faz mais claramente na obra de Tarchetti, sendo esses autores: Poe, Hoffmann e Gautier e, a partir desses, buscar outros autores que tratem da mesma vertente fantástica.

1. Fundamentação teórica e estágio atual da pesquisa

Como ponto de partida para a realização da pesquisa, tem-se realizado a leitura de textos teóricos, bem como, fez-se uso da obra essencial para o trabalho com a temática fantástica, ou seja, utilizou-se como embasamento teórico inicial a “*Introdução à literatura fantástica*”(1975) , de Todorov, sendo este material considerado primordial para tratar do elemento fantástico presente em toda e qualquer obra que pertença a tal vertente literária.

Além de Todorov, “carro-chefe” do embasamento teórico, optou-se também pela leitura teórica do “*Teorías de lo fantástico*”(2001), de David Roas, que, no caso dessa pesquisa, parece adequar-se de maneira mais interessante ao objetivo proposto, uma vez que seus termos se aproximam muito mais da forma de manifestação literária desenvolvida por Tarchetti.

Além dessas duas obras que, por sua vez, relacionam-se mais especificamente à obra como um todo e, não apenas a cada conto isoladamente, há outros textos teóricos que auxiliam e auxiliarão mais efetivamente no conteúdo temático tratado no *corpus* do trabalho.

“*O estranho*” (1969), de Sigmund Freud, utilizado para a análise dos contos, e para o debate acerca dos elementos componentes dos contos tarchettianos, procurando, por meio deste texto teórico, uma fundamentação específica que possa ser usada na análise das figuras sobrenaturais presentes nas tramas analisadas.

A obra de H.P. Lovecraft, “*O horror sobrenatural em literatura*” (2008), também tem se mostrado de suma importância para a interpretação dos contos que compõem a obra tarchettiana por especificar de maneira bastante detalhada e didática os aspectos que caracterizam uma obra de horror, assim como as variações que podem ocorrer em escritos que se norteiam por meio dessa vertente específica. Tal obra tem sido usada e considerada essencial no desenvolvimento da pesquisa.

Por fim, compondo o embasamento teórico aqui apresentado e demais teorias, destaca-se Remo Ceserani, que compreende muitíssimo bem a situação vivida pela Europa e em especial, pela Itália, vendo o fantástico como uma espécie de

representação para a realidade vivida: “[...] a possibilidade de representar de maneira viva e eficaz os seus momentos de inquietação, alienação e laceração [...]” (CESERANI, 2006, p.7) .

A respeito do estágio atual da pesquisa, nesse momento estão sendo cursadas disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários que possam auxiliar na elaboração da pesquisa de maneira mais específica ou no quesito mais estrutural, como por exemplo, disciplinas centradas na estruturação do texto em si e seus significados. Além das disciplinas cursadas, estão sendo realizadas leituras e fichamentos das obras essenciais para o desenvolvimento do projeto, bem como a associação dessas leituras com os contos presentes na obra-corpus da pesquisa em questão.

3 Referências bibliográficas

- BONIFAZI, N. **Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia : Tarchetti - Pirandello - Buzzati** . 2. ed. Ravenna: Longo Editore, 1985. (L'interprete) v. 36.
- BOSCO, U. Il Tarchetti e i suoi “*Racconti fantastici*”. In: _____. **Realismo romantico**. Roma: Sciascia, 1959, pp.135.
- CALVINO, I. Definizione di territori: il fantastico. In _____. **Una Pietra Sopra**. Torino, Einaudi, 1980
- _____. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CAMPRA, R. Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. In: ROAS, David. **Teorías de lo fantástico**. Madri: Arco/Libros. 2001. p. 153-192.
- _____. **Il fantastico in letteratura**. Roma: Carocci, 2000.
- CARPEAUX, O.M. **História da Literatura do Ocidental – Parte VII O Romantismo**. 3. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.
- CESERANI, R. **O fantástico**. Trad. Nilton C. Tripadalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- _____. **Il fantastico**. Bologna: Il Mulino, 1996.
- D’ELIA, A. **La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo**. Pellegrine Editore, 2007.
- FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- FREUD, S. O estranho. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XVII, p. 271 – 318.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. F.C. Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- GHIDETTI, E. **Tarchetti e la Scapigliatura lombarda**. Napoli: Libreria Scientifica Editrice, 1968.
- GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2002.
- LEXICON, H. **Dicionário de símbolos**. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1997.
- LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- PAZ, M. **A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica**. Trad. Philadelpho Menezes. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

- _____. **La Carne, la Morte e il Diavolo nella Letteratura Romantica**. 9ª ed. Firenze: Sansoni, 1992.
- PROPP, W. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- ROAS, D. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- ROSA, G. **La narrativa degli scapigliati**. Roma: Laterza, 1997.
- SQUAROTTI, G.B. *Ottocento*. In.: _____. **Literatura Italiana: Linhas, problemas e autores**. São Paulo: EDUSP, 1970, pp. 386-468
- TARCHETTI, I.U. **Racconti fantastici**. Milano: E. Treves & C., 1869.
- TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

**MARQUESA DE ALORNA, TRADUTORA DE HORÁCIO: ESTUDO E
COMENTÁRIO A UMA ARTE POÉTICA ÁRCADÉ.**

Joana Junqueira Borges
Doutoranda – Bolsista CAPES
Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira (Or.)

Introdução

Nosso trabalho tem como princípio colaborar com a constituição de uma História da Tradução, em especial de traduções luso-brasileiras de clássicos greco-latinos, uma vez que um resgate de traduções anteriores é fundamental para que se delimite como se deram, e se dão, as versões em vernáculo, ou seja, como a nossa língua recebe, em diferentes contextos, o texto de partida.

A necessidade de se recuperar antigas traduções já era uma questão trazida à baila no século XIX⁵¹, questão retomada por José Paulo Paes em seu capítulo *A tradução literária no Brasil* (1990), quando ressalta a escassez de documentações e a dificuldade de acesso a documentos e bibliotecas, o que impede de certa maneira o embasamento para um estudo diacrônico da tradução em nosso país e em nossa língua.

Em nossa trajetória estudamos na Iniciação Científica e no Mestrado com traduções de José Feliciano de Castilho, português que viveu no Brasil de 1847 até sua morte, em 1879, para os epigramas de Marcial, que foram editados, anotados e receberam comentários acerca de sua tradução e de soluções poéticas adotadas pelo autor, além de um estudo do contexto de produção da tradução e como se deram suas influências.

Partindo da mesma premissa, resgatar e estudar a tradução de clássicos greco-latinos em contexto lusófono, estudaremos no Doutorado uma tradução da *Arte Poética* de Horácio realizada pela Marquesa de Alorna.

D. Leonor de Almeida e Lencastre (1750-1839), também conhecida como Marquesa de Alorna, é uma poeta portuguesa inserida no Arcadismo Lusitano, época em que os preceitos clássicos eram seguidos à risca, sendo Horácio e sua *Arte Poética*

⁵¹ Cf. *Os Fastos* (CASTILHO, 1862, p.496-7), notas em que se mencionam a necessidade de um compêndio de traduções de autores portugueses, a exemplo do que se fazia em outras línguas.

retomados e relidos à exaustão. Data desta época, inclusive, o maior número de leituras, anotações e versões da *Epístola aos Pisões* em Portugal⁵².

Colocamos em foco a versão da Marquesa de Alorna primeiramente por se tratar realmente de uma tradução, e não simplesmente de anotações ou comentários ao texto latino, os quais, muitas vezes, eram ainda feitos em latim nessa época. Além disso a Marquesa de Alorna tem sua importância reconhecida pelo contato com autores, tais como Alexandre Herculano, Bocage, Filinto Elísio, sendo ainda citada por Antônio Feliciano de Castilho (CASTILHO, 1843, p.292) e o próprio Machado de Assis (ASSIS, 1994, p.663 e p.1004), como autora relevante da poesia portuguesa.

Não se pode deixar de lado o fato de se tratar de uma mulher traduzindo e fazendo poesia no século XVIII e início do XIX. Esse ponto é bastante explorado por estudiosos contemporâneos, como Vanda Anastácio (2007) no prefácio dos *Sonetos* da Marquesa, além de outros que pudemos encontrar, sendo eles *Mulheres varonis e interesses domésticos* (2004), *Como pauta quando escrevo* (2006), o artigo *De defensora das Luzes a agente contrarrevolucionária* (ALVIM, 1988), *Imagens da mulher na imprensa feminina de oitocentos* (LOPES, 2005) e o artigo em francês *Le rôle des femmes dans la propagations des idées du siècle des Lumières* (ROGRIGUES, 1989). Pensamos ser importante questões relativas aos estudos de gênero, ainda que este não seja o objetivo principal do trabalho, para uma melhor compreensão do contexto social de tradução, bem como o modo como essa poeta se insere nesse contexto.

Portanto, é através de um estudo do contexto, do conhecimento em língua latina e de um aprofundamento em História da Tradução que iremos estudar a versão da Marquesa de Alorna para a *Arte poética* de Horácio.

Metodologia

Desenvolvemos um método, desde a Iniciação Científica e também utilizado no Mestrado, que nos permite ter contato com o texto latino, com um exercício tradutório de nossa lavra e com o texto de chegada. Para o projeto do Doutorado pretendemos adaptá-lo para as necessidades de um trabalho mais estruturado de análise da tradução.

Nosso *corpus* é constituído pelo texto latino da *Arte Poética* de Horácio e a tradução realizada pela Marquesa de Alorna para esses versos. O primeiro passo de

⁵² Cf. FERNANDES, 2012, p.36.

nosso trabalho é a transcrição do texto latino, utilizaremos o texto que está presente na edição, bilíngue, da tradução da Marquesa. Feito isso realizaremos uma *tradução de serviço*⁵³ do texto latino para facilitar a leitura da tradução da poeta portuguesa.

O trabalho com o texto traduzido consiste na atualização da grafia, realizada segundo o *Vocabulário ortográfico da Língua Portuguesa* (SANDRONI, 2009). A princípio utilizaremos as premissas editoriais definidas pela “Comissão Machado de Assis” na “Introdução críticofilológica” presente na edição crítica de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (ASSIS, 1960, p.45-102), mas pretendemos realizar leituras e aprofundar nosso conhecimento em crítica textual.

Ainda no trabalho com o texto de chegada, realizaremos notas e comentários dos termos de difícil compreensão, que careçam de explicações extratexto ou relacionados à cultura latina.

Depois do trabalho direto com os textos realizaremos os estudos dos contextos sociais, históricos, literários e culturais de produção e de recepção, de modo a nos indicar a maneira que devemos nos aproximar para ler e comentar o traduzir da Marquesa de Alorna, ou seja, a versificação em voga em sua época, o estilo, etc.

Fundamentação teórica e estágio atual da pesquisa

O foco principal de nosso projeto é a contribuição com a História da Tradução e o resgate de antigas traduções lusófonas que possam embasar e servir de cotejo para estudos e novas traduções. Para tanto utilizamos teórico como Antoine Berman, que defende que uma teoria moderna da tradução tem que partir de uma reflexão e recriação de traduções e transcrições realizadas anteriormente, o olhar para essas traduções deve ser retrospectivo, não passadista (BERMAN, 2002, p.12).

Outro ponto a ser explorado é o contexto. Pinilla destaca a necessidade de estudo da tradução da Marquesa justamente para este fim:

Na ausência de textos que reflitam sobre sua atividade, se faz necessária a valorização da teoria tradutória da marquesa mediante a comparação dos textos traduzidos; e, neste sentido, se faz necessário

⁵³ Entende-se por tradução de serviço: “a que, considerada a enorme distância em que o tradutor moderno se encontra da vida quotidiana e coloquial do idioma do qual deve traduzir, o obriga ao trabalho, frase a frase, em que, por isso mesmo, o resultado da tarefa de traduzir não se distingue muito da análise ou descrição do sistema gramatical. [...] As exigências quanto a esse tipo de tradução não vão além dos conhecimentos subministrados pelos gramáticos e gramáticas da tradição e pelas outras obras de referência, no que concerne ao léxico, ou antes, às definições léxicas ali consagradas” (LIMA, 2003, p.14).

integrar as traduções no contexto de sua obra, de sua vida e de sua época (2007, p. 315).

Neste mesmo sentido Peter Burke (2009, p.16) ressalta a importância do estudo dos contextos individuais de realização do texto traduzido, além do contexto de recepção; para ele não se pode retirar o texto traduzido de seu meio de divulgação e a análise a ser realizada não pode ser atemporal.

Como este é o ano de ingresso no Doutorado, a pesquisa ainda não tem resultados a serem apresentados, uma vez que nos ocupamos com a integralização dos créditos. Neste primeiro semestre foram cursadas as disciplinas “Poesia: teoria e crítica”, ministrada pela Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite; “Semiótica e literatura”, da Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan e “Poética da expressão: crítica da poesia e poetas críticos”, pelo Prof. Dr. João Batista Toledo Prado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALORNA, M. de. **Obras Poéticas de D. Leonor d’Almeida Portugal Lorena e Lencastre, Marquesa d’Alorna, Condessa d’Assumar e d’Oeynhausen, conhecida entre os poetas portugueses pelo nome de Alcipe**. Lisboa: Imprensa Nacional. 6 vols. vol. 5. 1844.
- _____. **Sonetos**. Introdução, organização, fixação do texto, notas e bibliografia de Vanda Anastácio. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- ALVIM, M. H. V. B. De Defensora das Luzes a agente contrarrevolucionária, **Revista de História das Ideias**. Coimbra: Faculdade de Letras, vol. 10, 1988, p. 265-276.
- ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Edição crítica a cargo da Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.
- _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, V. III, 1994.
- BERMAN, A. **A prova do estrangeiro**. Trad. M. E. P. Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- BURKE, P. Culturas da tradução nos primórdios da Europa Moderna. In; _____. HSIA, R. P. **A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. Trad. R. Maioli dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 13-44.
- CASTILHO, A. F. Poetisa Portuguesa. In: **Revista universal lisbonense**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1843. p.292.
- _____. **Os Fastos de Públio Ovídio Nasão**. Lisboa: Academia Real das Ciências, 1862.
- CIDADE, H. Prefácio. In: ALORNA, Marquesa de. **Poesias**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1941.
- _____. Prefácio. In; ALORNA, Marquesa de. **Inéditos**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1941b.
- ELISIO, F. **Obras completas de Filinto Elísio**. v.11. Paris: Oficina de A. Bobée, 1819.
- FRANCO, S. A. P. A importância da tradução para a formação da intelectualidade coninbrense. In: **Anais da Jornada de Estudos Antigos e Medievais**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2010. Disponível em <<http://www.ppe.uem.br/ixjeam/pdf/13.pdf>> Acesso em 25 de agosto de 2012.

- GONÇALVES, R. Horácio na poesia portuguesa do século XVIII. In: _____. **Filologia e literatura**. São Paulo, Rio de Janeiro e Recife: Companhia Editora Nacional, 1937.
- HERCULANO, A. D. Leonor d'Almeida, Marquessa de Alorna. In: **O Panorama**. v.3º, série 2ª, nº156, 21/12/1844. Lisboa: Typographia da Sociedade, 1844, p.403-404.
- HORÁCIO. **Arte Poética**. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1984.
- _____. **Epístolas. Arte Poética**. Edición crítica, traducción y notas de Fernando Navarro Antolín. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- LIMA, A. D. Possíveis correspondências expressivas entre latim e português: reflexões na Área de Tradução. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, 2003. p. 13-22.
- LOPES, A. M. C. Imagens da mulher na imprensa feminina de oitocentos. **Percursos de Modernidade**. Lisboa: Quimera, 2005, p. 147-153.
- PAES, J. P. **Tradução a ponte necessária, aspectos e problemas da arte de traduzir**. São Paulo: Ed. Ática, 1990.
- PINILLA, J. S. "La marquesa de Alorna y la traducción: esbozo de una investigación histórica". In: PEGENAUTE, L.; DeCESARIS, J.; TRICÁS, M. y BERNAL, E. **Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Barcelona 22-24 de marzo de 2007**. Barcelona: PPU. Vol.nº1, pp. 307-318. Disponível em <http://www.aieti.eu/pubs/actas/III/AIETI_3_JASP_Marquessa.pdf>
- RODRIGUES, G. A. Le rôle des femmes dans la propagation des idées du siècle des Lumières, **Studies on Voltaire and the Eighteenth Century**, nº 264, 1989, pp.689-690.
- SCHLEIERMACHER, F. **Sobre los diferentes métodos de traducir**. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 2000.
- SCHNAIDERMAN, B. Tradução: "fidelidade filológica" e "fidelidade estilística". In: **Boletim bibliográfico Biblioteca M. de Andrade**. v.47, n (1/4). 1986, p.63-68.
- _____. **Tradução. Ato desmedido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SPINA, S. **Introdução à poética clássica**. São Paulo: Editora F.T.D. S.A., 1967.

UMA BIOGRAFIA LITERÁRIA DE PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS

João Francisco Pereira Nunes Junqueira
Doutorando – Bolsista CAPES
Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira (Or.)

1 Objetivos, Metodologia, Fundamentação Teórica

O presente projeto de pesquisa busca construir uma biografia literária do poeta paulista Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992). A pesquisa propõe apresentar uma visão global do trabalho literário do poeta, até agora não realizado de forma plena. Esta visão abarca sua própria obra autoral como poeta (cinco livros de poesia), crítico literário e tradutor.

Outro ponto importante da pesquisa será a utilização de um acervo pessoal do poeta como *corpus* de pesquisa. Tudo com o intuito de clarear ao máximo as análises sobre a obra de Péricles Eugênio. Segundo depoimento do filho do poeta, Clóvis Frederico da Silva Ramos, realizado no evento XXVII Simpósio de História do Vale do Paraíba (em julho de 2013, na cidade de Aparecida-SP), Péricles Eugênio contava em sua casa com cerca de 20 mil livros; com sua morte, a família doou cerca de 4 mil livros à Prefeitura da cidade de Lorena, sua cidade natal. Hoje este acervo encontra-se nas dependências das Faculdades Teresa D'Ávila (Fatea) localizada no mesmo município.

A importância do acervo para a pesquisa não se restringe apenas aos quase 4 mil livros presentes, muitos com autógrafos de escritores renomados como Carlos Drummond de Andrade, Rachel de Queiroz, Manuel Bandeira, Clarice Lispector, Cassiano Ricardo, Guimarães Rosa, entre outros, todos dedicados especialmente ao poeta lorenense. Também há que se destacar os vários manuscritos de traduções realizadas por Péricles Eugênio, principalmente de peças de William Shakespeare, entre elas, *Henrique IV*, *Ricardo II*, *Ricardo III*, *Os dois cavaleiros de Verona*. E a tradução de trechos do canto inicial d'*O paraíso perdido* do poeta inglês John Milton.

Entre os manuscritos, destacamos um bloco de notas no qual o poeta compunha uma espécie de pequeno tratado de versificação, utilizando em determinado momento seu próprio verso como exemplo de escansão. Encontra-se no acervo desde um manequim com o fardão utilizado pelo poeta em sua posse na Academia Paulista de

Letras, até documentos literários importantes como uma carta de Carlos Drummond de Andrade endereçada a Péricles Eugênio, a qual apresenta observações do poeta mineiro em relação à obra crítica *O amador de poemas* de Péricles Eugênio.

Em nossa pesquisa o uso dos comentários (prefácios, depoimentos, artigos) do próprio poeta sobre sua obra será levado em consideração como fonte de análise, já que Péricles Eugênio nesses testemunhos deixa marcas de sua gênese textual. Assim nos aproximamos do que postula a crítica genética com o conceito de “anotações metaescriturais” (LOIS, 2011). Neste ponto nos amparamos no artigo “Edições críticas”, de Élide Lois, e citamos suas palavras como definição do conceito citado. Diz Élide Lois: “Outro caso singular constituem as anotações metaescriturais, nas quais um autor comenta sua própria produção, ou dá instruções a si mesmo, já que podem funcionar – ou não – como novos prototextos preparatórios” (LOIS, p. 81, 2011).

No nosso caso acreditamos que os comentários do poeta sobre sua obra contribuem claramente nas análises. Abaixo citamos exemplos para esclarecer:

Para o prefácio da *Poesia quase completa*, Péricles Eugênio escreve uma “advertência”, nela expõe as diretrizes gerais de sua poesia até aquele momento. Nas suas palavras:

três foram, até agora, as linhas que adotei – a puramente lírica, digamos, presente em *Lamentação floral* e *Sol sem tempo*; a da poesia-verdade, que é a de *Lua de ontem*, clara e marcada pela presença da terra, tão clara que pôde suportar, em minha cidade natal, o teste de Po Chu-i, isto é, o da compreensão por qualquer pessoa; e a de *Futuro*, marcada pelos signos da prospecção do ser no tempo e da tentativa de sentir e compreender as pessoas como dignas de viver uma vida profunda e sem sofrimentos desnecessários. (RAMOS, 1972, p. xii)

No aspecto formal, a busca de Péricles Eugênio por “formas novas” vai ser, em muito, saciada com o emprego do ritmo binário em vários dos seus poemas. Em sua “advertência” afirma:

Já no 1º poema de *Lamentação floral*, de resto, como em muitos outros desse livro, eu havia sistematizado o meu próprio verso livre, fazendo-o flutuar de oito a vinte sílabas, num ritmo sustentadamente binário. Desconheço exemplo de rigor semelhante em qualquer poeta anterior de nossa língua, isto é, desconheço precedentes da sistemática de *Lamentação floral* e *Sol sem tempo*, bem como do andamento, também binário, dos dois poemas em prosa de *Lua de ontem*. Mostra isso que o autor não procurava repetir ninguém, mas pelo contrário moldar seu próprio verso livre em bases rítmicas binárias, como sinal

de que ouvira a advertência de Mário de Andrade sobre a “desritmação bôba” que andava grassando pelo verso livre. (RAMOS, 1972, p. xiii)

O poema de *Lamentação floral*, a que se refere o poeta e que abre o livro, intitula-se “O mundo, o nôvo mundo”. Segue o trecho inicial do poema:

O mundo, o nôvo mundo

Porque tentasse decifrar os signos da matéria,
com seu rumor de concha sob a forma silenciosa
porque sem olhos desejasse ver além do que se vê,
os pés feriu à margem do caminho,
dilacerou as mãos nas grimpas da montanha.
[...]
(RAMOS, 1972, p. 4)

Abaixo, como exemplificação do uso do ritmo binário, segue o quinteto inicial com a marcação rítmica dos versos. As sílabas sublinhadas são as sílabas acentuadas (compostas por sílabas fortes e semi-fortes) do verso:

Por que ten ta sse de ci frar os sig nos da ma té ria,	2-4-6-8-10-12-14
com seu ru mor de con cha so b a for ma si len cio sa,	2-4-6-8-10-12-14
por que sem o lhos de se ja sse ver a lém do que se vê ,	2-4-6-8-10-12-14-16
os pés fe riu à mar gem do ca mi nho,	2-4-6-8-10
di la ce rou as mãos nas grim pas da mon ta nha.	2-4-6-8-10-12

O método empregado para a análise dos poemas de Péricles Eugênio da Silva Ramos parte de observações feitas durante a leitura de obras sobre a métrica tradicional e a rítmica moderna, pois a partir das rupturas empregadas pelo poeta, em relação à tradição, ficará mais claro o rumo escolhido na confecção de seus versos. Em relação à métrica tradicional foi feita uma escolha de obras que tratam da versificação em língua portuguesa, além de textos que versam sobre métrica inglesa e latina. As três principais obras usadas sobre este aspecto são *Versificação portuguesa* de Said Ali, *Teoria do verso* de Rogério Chociay, e *O verso romântico e outros ensaios* do próprio Péricles Eugênio da Silva Ramos, que traz ensaios específicos sobre a estrutura de algumas formas de versos, inclusive de versos ingleses. Sobre a rítmica moderna será utilizada como apoio obras como *O ser e o tempo da poesia* de Alfredo Bosi, *O problema da linguagem poética I* de Iuri Tinianov, entre outros. Além de teóricos da tradução, como, por exemplo, José Paulo Paes e Haroldo de Campos. As análises

pretendem demonstrar de que forma se estrutura o verso tanto da poesia quanto da tradução do poeta. Portanto, buscamos uma poética total de sua obra, para realçar o mais importante, a presença da tradição de séculos de poesia na obra de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Com relação à pesquisa do acervo de Péricles Eugênio da Silva Ramos, nossa pesquisa utiliza como aparato crítico a obra *Crítica e coleção* organizada por Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda. Esta obra conta com vários artigos relacionados a acervos, arquivos e museus, e dá um panorama das abordagens recentes de pesquisas voltadas a este assunto. O acervo, acreditamos, contribuirá para um estudo de maior envergadura sobre a obra de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Neste projeto de pesquisa nos detemos sobre artigos dos dois capítulos iniciais “Margens da biografia” e “Edições críticas e crítica genética”.

Esperamos com isto angariar alguns resultados, entre eles: travar um maior conhecimento da obra de Péricles Eugênio da Silva Ramos, que ainda carece de estudos mais profundos; trazer à tona questões relacionadas ao estudo da versificação, como o uso do sistema silábico-acental (sistema de versificação típico das línguas germânicas) na metrificação portuguesa (sistema silábico de versificar), que Péricles Eugênio da Silva Ramos em seu ensaio “O princípio silábico e silábico-acental” (*O verso romântico e outros ensaios*) dá exemplos preciosos de como os dois sistemas se coadunam num mesmo caminho; também é ambição demonstrar como a tradição da poesia, através da tradução, chega aos próprios versos do poeta. Além de enriquecer nossas análises com a utilização do acervo como forma de descrever o mais precisamente possível esta biografia literária do poeta.

Assim, o método de pesquisa inclui uma descrição do acervo. Abrangendo tanto os livros do acervo, com suas eventuais marcas e anotações (dedicatórias ao poeta, anotações do próprio poeta, entre outros), quanto dos manuscritos e cartas presentes no mesmo. Estudo comparativo das relações temáticas entre a poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos e sua atividade crítica e tradutória.

2 Estágio Atual da Pesquisa

A pesquisa sofreu uma forte alteração desde seu início, já que foi incorporado como *corpus* de investigação o Acervo Péricles Eugênio da Silva Ramos que contém parte dos documentos pessoais do poeta paulista. O uso do acervo como fonte de pesquisa gerou modificações na bibliografia de pesquisa, pois agora estamos

fazendo um levantamento bibliográfico específico sobre o uso de acervos e manuscritos. A leitura base, que tem servido como fonte de referências, é a obra, já citada acima, *Crítica e coleção* (2011) organizada por Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda, nesta obra temos um panorama geral e atual do estudo de acervos, museus e a abordagem correta de um manuscrito. Dos mesmos organizadores acima, também estamos utilizando a obra *Arquivos literários* (2003). Assim, o próximo passo é aumentar o arsenal crítico-teórico sobre o estudo de acervos.

A incorporação do acervo se deu somente no início do primeiro semestre, pois o acervo foi recentemente inaugurado. Contudo, acreditamos que a utilização do acervo pode colaborar em muito nas pesquisas, principalmente no alargamento dos resultados. Como exemplo deste alargamento de resultados, citamos um caso interessante descoberto no acervo, trata-se de anotações em poemas da obra *Auto do possesso* (1950) de Haroldo de Campos, interessante, pois percebemos que alguns dos poemas grifados se relacionam tematicamente com os próprios poemas de Péricles Eugênio, abrindo assim um ponto de contato entre um típico poeta da “Geração de 45” e um dos fundadores da poesia concreta (em início da carreira poética).

Com relação ao estudo específico da poesia de Péricles Eugênio, daremos continuidade aos estudos iniciados na dissertação de mestrado do aluno, que trabalhou com o aspecto rítmico da poesia do poeta. Agora travando pontos de contatos entre obra poética e tradutória de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

3 Referências Bibliográficas

- ALI, S. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Edusp, 1999.
- BANDEIRA, M. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.
- _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.
- _____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRAGA, D. S. C. O soneto e os poetas de hoje. In: _____. **Autores contemporâneos brasileiros**: depoimento de uma época. São Paulo: Giordano, 1996. p.179-213.
- BRIK, O. “Ritmo e sintaxe”, in TOLEDO, D. de O. (Org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1970. p.131-139.
- CAMPOS, H. de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CASTELLO, J. A. **A literatura brasileira**. São Paulo: Edusp, 1999, (v.II).
- CHOCIAIY, R. **Os metros do Boca**. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- _____. **Teoria do verso**. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, Ltda, 1974.
- COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Americana, 1968-1971.
- ELIOT, T. S. **Ensaios escolhidos**. Tradução de Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Cotovia, 1992.
- FRASER, G. S. **Metre, Rhyme and Free Verse**. New York: Methuen, 1970.

- GOLDSTEIN, N. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 2005.
- KAYSER, W. **Interpretação da obra literária**. Coimbra: Armênio Amado, 1985.
- LOANDA, F. F. de. (Org.). **Antologia da moderna poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.
- LOPES, E. **Metamorfoses: a poesia de Cláudio Manuel da Costa**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- MARTINS, W. **Pontos de vista: crítica literária (1954-1955)**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991 (v. 1). p.176-177.
- MELLO, A. M. L. de **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: Edipuc RS, 2002.
- MERQUIOR, J. G. Falência da poesia ou Uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45. In:_____. **Razão do poema**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p.48-56.
- MESQUITA, A. (Org.) **Poesia**. São Paulo: Brasileira, 1958.
- MILLIET, S. **Panorama da moderna poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.
- MIRANDA, W. M., SOUZA, E. M. de, (Orgs). **Arquivos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MIRANDA, W. M., SOUZA, E. M. de, (Orgs). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- MOISÉS, C. F. Geração, gerações: breve introdução à poesia brasileira contemporânea. **Rodapé: crítica de literatura contemporânea**, São Paulo, n. 1, p. 159-169, novembro de 2001.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MOUTINHO, J. G. N. **A fonte e a forma: 50 ensaios sobre literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- PAES, J. P. O tradutor e a formação de leitor de poesia. In:_____. **Gaveta de tradutor: versões de poesia**. Florianópolis: Obra Jurídica Ltda, 1996.
- PAZ, O. Verso e prosa. A imagem. In:_____. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.11-50.
- PICCHIO, L. S. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- RAMOS, P. E. da S. **Poesia quase completa**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972.
- _____. **Noite da memória**. São Paulo: Art Editora, 1988.
- _____. **Do barroco ao modernismo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1967.
- _____. **O verso romântico e outros ensaios**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1959.
- _____. (Org.). **Poesia do ouro**. Os mais belos versos da “Escola mineira”. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- _____. **Poemas de François Villon**. São Paulo: Art Editora, 1986.
- _____. **Poemas de Góngora**. São Paulo: Art Editora, 1988.
- _____. **Poemas de John Keats**. São Paulo: Art Editora, 1987.
- _____. **Poesia grega e latina**. São Paulo: Cultrix, 1964.
- _____. **Sonetos de Shakespeare**. São Paulo: Saraiva, 1953.
- SILVA, D. C. da. Dois estudos sobre um poeta. In:_____. **Eros e Orfeu**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966. p.75-86.
- TAVARES, H. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

A SÁTIRA LIMABARRETIANA DE NUMA E A NINFA

Jonatan de Souza Santos
Mestrando – Bolsista CNPq
Profa. Dra. Juliana Santini (Or.)

1 OBJETIVOS

Temos o objetivo de analisar a sátira no romance *Numa e a Ninfa*, de Lima Barreto, publicado no ano de 1915 em folhetins pelo jornal *A Noite*, também republicado pela Editora Brasiliense em 1956 e 1961. Considerando a permeabilidade da sátira ao seu contexto de produção, realizaremos estudos a respeito das relações entre o escritor e seu tempo, Lima Barreto e suas reações diante dos eventos de transformações política, técnica, científica e cultural, ocorridas no país durante a virada do século XIX – XX.

Buscaremos compreender os fatores históricos relacionados à recém-proclamada República brasileira, fatores em que, através da expressão literária, Lima Barreto soube representar por um trabalho narrativo que assume papel engajado diante das realidades problematizadas temática e formalmente. Visamos observar as transformações propostas e exigidas pela nova ordem política brasileira, na medida que aparecem nas ideias científicas, literárias e culturais, problematizadas no romance.

Atentaremos aos aspectos da *Belle-Époque*, fenômeno histórico fundamental para a percepção da nova ordem política implantada no Brasil aos fins do século XIX. Ao estudar no âmbito da história geral as revoluções industriais, científicas e tecnológicas, teremos uma visão mais detalhada a respeito de um país representado satiricamente na literatura limabarretiana.

Buscaremos apreender a relação entre a sátira e a literatura pré-modernista, considerando a expressão cômica realizada no contexto de publicação do romance, ressaltando os personagens mais reconhecidos (ex. Jeca Tatu de *Urupês*), as composições caricaturescas que tiveram êxito nos jornais e revistas; também considerando o Pré-Modernismo, na finalidade de, a partir dessa apreensão dos aspectos cômicos e estético-contextuais, auxiliar o estudo da sátira na narrativa limabarretiana.

Realizaremos a análise da sátira no romance observando a temática, as técnicas e as formas utilizadas pelo narrador no intuito de realizar a caricatura dos personagens – destaque para Numa, Edgarda, Cogominho, Macieira, Xandu, Lucrécio Barba-de-Bode –, identificando os aspectos cômicos revelados em suas ações. Temos o intuito de ver na narrativa a desconstrução dos caracteres políticos por intermédio da redução satírica, buscando perceber a ridicularização que se realiza no âmbito ficcional, considerando a ironia e a utopia construída pelo satírico narrador de *Numa e a Ninfa*.

2 METODOLOGIA

A pesquisa estrutura-se nas seguintes etapas:

- Estudos relacionados à sátira literária considerando seus temas, técnicas e formas, realizadas pelo riso, ironia, e diversas expressões cômicas importantes para a compreensão da literatura satírica. Destaque para leitura dos estudos de M. Hodgart, N. Frye, A. Jolles, H. Bergson, V. Propp.
- Estudos relacionados à contextualização histórica, na abordagem dos aspectos da recém-república brasileira (1889 – 1930), a considerar suas influências perceptivas no contexto da *Belle-Époque*, e o posicionamento de Lima Barreto diante tais transformações culturais e políticas. Destaque para leitura dos estudos de N. Sevcenko, C. Figueiredo, Z. Nolasco-Freire, F. A. Barbosa.
- Estudos relacionados à realização estética, na relação entre sátira e Pré-Modernismo, a considerar a realização satírica nas obras literárias e outros trabalhos artísticos durante o período pré-modernista. Destaque para leitura dos estudos de R. Zilberman, A. Bosi, A. A. Prado, S. H. T. Leite, L. M. Pereira, J. P. Paes.
- Análise do romance *Numa e a Ninfa*. Além dos estudos sobre a sátira literária, considerando os aspectos da obra limabarretiana, no intuito de apreender a sátira e sua configuração na composição narrativa. Destaque para leitura dos estudos de A. A. Prado, O. Lins, R. Oakley, A. P. Martha, F. Carvalho, A. Candido, C. E. Fantinati.

3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ESTÁGIO ATUAL

A pesquisa parte de fundamentação teórica composta por textos sobre a sátira, a comicidade, a utopia e a história da sátira literária, embasados nos estudos realizados por M. Hodgart, N. Frye, A. Jolles, H. Bergson, V. Propp, Rejane C. Rocha; a partir de textos sobre o contexto da *Belle Époque*, período caracterizado pelas transformações culturais, econômicas e políticas, cujo embasamento tem seu destaque nos estudos de N. Sevcenko, C. Figueiredo, Z. Nolasco-Freire, F. A. Barbosa; a partir das leituras de textos que abordam os aspectos pré-modernistas na Literatura Brasileira, no objetivo de compreender sua relação com a sátira literária, destacamos os estudos de R. Zilberman, A. Bosi, A. A. Prado, S. H. T. Leite, L. M. Pereira, J. P. Paes.

Na análise do romance *Numa e a Ninfa* será importante a leitura dos textos a respeito da obra limabarretiana, destacando os trabalhos de A. A. Prado, O. Lins, R. Oakley, A. P. Martha, F. Carvalho, A. Candido, C. E. Fantinati.

Atualmente realizamos as leituras sobre os fatores históricos a respeito da nova ordem política brasileira e os aspectos da *Belle Époque* relacionados com o posicionamento do autor de *Numa e a Ninfa*. Vale ressaltar que no semestre anterior, além das leituras sobre a sátira literária, a pesquisa deu-se concomitantemente à realização das disciplinas “Semiótica e Literatura” e “História, Cultura e Identidade nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa”, pois os assuntos abordados reforçaram as reflexões a respeito dos temas relacionados aos conceitos de narratividade e às problematizações levantadas sobre o complexo colonial, complexo presente na realidade de desigualdade social que Lima Barreto soube criticar em sua obra literária.

É importante destacar que o trabalho de pesquisa encontra-se em fase inicial, já que teve início em março de 2014. Juntamente com o cumprimento dos créditos em disciplinas, serão realizadas as leituras teórico-críticas, bem como pesquisa bibliográfica no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, com o intuito de localizar textos que façam referência à recepção do romance que compõe o *corpus* deste trabalho.

4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto (1881-1922)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 223 – 278.
- BARRETO, L. **Numa e a Ninfa**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961.
- BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOSI, A. **O pré-modernismo**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1967. p. 11 – 15; p. 93 – 104.

- BRAYNER, S. **Labirinto do espaço romanesco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. p. 145 – 176.
- CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 39 – 50.
- CARVALHO, F. **Lima Barreto**. Tese (Livre Docência em Literatura Brasileira) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1973.
- FANTINATI, C. E. **O profeta e o escrívão: estudo sobre Lima Barreto**. Assis: ILHPA; São Paulo: HUCITEC, 1978. p. 3 – 23.
- FIGUEIREDO, C. L. N. **Lima Barreto e o fim do sonho republicano**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Sobre o pré-modernismo**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.
- FRYE, N. O mythos do inverno: a ironia e a sátira. In: _____. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 219 – 235.
- HODGART, M. **La sátira**. Trad. Angel Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- JOLLES, A. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 205 – 216.
- LEITE, S. H. T. A. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900 – 1920)**. São Paulo: Editora UNESP, 1996. p. 39 – 46.
- LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. p. 49 – 61.
- NOVAIS, F. (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3, 724 p.
- NOLASCO-FREIRE, N. **Lima Barreto: imagem e linguagem**. São Paulo: Annablume, 2005. p. 28 - 33.
- OAKLEY, R. J. **Lima Barreto e o destino da literatura**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- PAES, J. P. **Gregos & baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 64 – 80.
- PENTEADO MARTHA, A. A. **E o boêmio, quem diria acabou na academia**. Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1995.
- PEREIRA, L. M. **História da literatura brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 285 – 317.
- PRADO, A. A. **Lima Barreto: o crítico e a crise**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. **Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- PROPP, V. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- ROCHA, R. C. **Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.
- ROSENFELD, A. **Letras e leituras**. São Paulo: Perspectiva; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas – SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. p. 117 – 135.
- SEVCENKO, N. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO: ANÁLISE DO NARRADOR EM *EXTINÇÃO – UMA DERROCADA*, DE THOMAS BERNHARD.

José Lucas Zaffani dos Santos
Mestrando - Bolsista CAPES

Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro (Or.)
Profa. Dra. Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas (Coor.)

Introdução

A obra *Extinção – Uma Derrocada*, publicada em 1986, é o último romance do autor austríaco Thomas Bernhard. Dividido em dois capítulos – “O telegrama” e “O testamento” – o livro pode ser lido como a autobiografia do narrador-personagem Franz-Josef Murau. Na primeira parte da obra, Murau recebe em seu apartamento, em Roma, um telegrama enviado pelas irmãs comunicando o falecimento de seus pais e de seu irmão mais velho, Johannes. Essa notícia é responsável por ativar inúmeras memórias do narrador acerca de seu passado ao lado da família em Wolfsegg, na Áustria. Na segunda parte do romance, o protagonista encontra-se já em sua terra natal para participar do velório e enterro dos parentes e tomar sua parte na herança da família. Embora a ação principal do romance seja narrada de forma cronológica, ela é constantemente entrecortada por recordações advindas de diversas fases da vida do narrador.

A família de Murau preocupava-se desde sempre em como aumentar os lucros de sua propriedade e ampliar seu patrimônio proveniente, sobretudo, da agricultura e mineração. Tais assuntos, entretanto, nunca interessaram ao narrador, fato que ocasionava inúmeros atritos entre ele e sua família. Murau era um indivíduo que desde criança mostrava-se interessado pela aquisição de conhecimento, tornando-se, portanto, mais tarde um intelectual. Dentro de casa, o narrador vivia em eterno conflito com a mãe, personagem que ganha destaque em seu relato sendo apontada inclusive como responsável por todo o mal que havia em Wolfsegg. A mãe intensificava as diferenças entre os irmãos, mostrando preferir Johannes que sempre se mostrou disposto a seguir o caminho do pai tomando para si a tarefa de um dia administrar os bens da família. Murau, pelo contrário, preferia seguir os passos do tio Georg construindo,

assim, uma identidade baseada no conhecimento, para tanto frequentava assiduamente as bibliotecas que a família dispunha em Wolfsegg acentuando, dessa forma, os conflitos com a mãe. Para ela, os livros seriam responsáveis por desvirtuar o filho do destino que os pais idealizavam para ele: tornar-se administrador de Wolfsegg ao lado do irmão.

O tio Georg atua no romance como um mentor para o pequeno Murau mostrando-lhe que “além de Wolfsegg e fora da Áustria existia algo a mais, algo ainda mais grandioso” (BERNHARD, 2000, p. 26). Movido pela vontade de construir a sua própria identidade, livre, portanto, das amarras da família, Murau decide sair de casa e ir viver em Roma, onde enfim poderia dedicar-se tranquilamente à sua formação intelectual. Nesse novo lugar, o protagonista ocupa seus dias com as suas leituras e as aulas particulares que oferece ao jovem italiano Gambetti, personagem sempre citado no relato de Murau, mas que permanece calado, sendo somente possível ao leitor saber a seu respeito por meio exclusivo do narrador que menciona constantemente o fato de o aluno sempre concordar com suas observações. De acordo com Murau, eles vivem uma relação ideal, onde os papéis às vezes se invertem fazendo com que Murau torne-se também o aluno de Gambetti.

Desde o início do romance, é tematizada pelo narrador a intenção de escrever, no futuro, a sua autobiografia, a qual ele prefere denominar de antiautobiografia, pois, nesse relato, ele revelaria os detalhes mais sórdidos a respeito de Wolfsegg e de sua família. A obra, escrita em primeira pessoa, possui como única fonte dos fatos um narrador homodiegético que critica constantemente os familiares e muitas vezes se apresenta como não confiável, cometendo lapsos que, para um leitor mais atento, indicariam as inverdades do que é contado. Por mais que a obra simule um texto escrito, no qual um indivíduo rememora seu passado selecionando os fatos que deseja contar, encontra-se, no relato do personagem, uma forte ilusão de presentificação, onde o leitor parece acompanhar o desenrolar da ação. Essa sensação é notada, sobretudo, na segunda parte do romance, onde estão presentes na ação o autor ficcional (Murau), o narrador e o personagem. Neste ponto do romance, a voz do narrador destoa da voz que narrava na Itália, uma vez que essas três instâncias encontram-se presentes na ação, não sendo notada a distância temporal necessária para que haja uma análise retrospectiva do passado.

1 Objetivos

O objetivo geral é analisar, no romance de Bernhard, as consequências da escolha de um narrador em primeira pessoa para a estrutura do romance. Partindo do que expomos acima, a escrita de um texto autobiográfico é, na obra, qualificada como um projeto que o narrador diz ter vontade de realizar futuramente. Somente ao ler a última frase do romance – “De Roma, onde agora estou de volta e onde escrevi essa *Extinção*, e onde permanecerei, escreve Murau (nascido em 1934 em Wolfsegg, morto em 1983 em Roma)” (BERNHARD, 2000, p. 476) – é que o leitor passa a considerar o texto lido como já sendo a autobiografia concluída do personagem. No entanto, uma outra inserção também anônima, no início do romance, já seria responsável por sinalizar o caráter ulterior da escrita ao dizer: “escreve Murau, Franz-Josef” (BERNHARD, 2000, p. 7). Essa informação, que acaba se perdendo no discurso labiríntico do narrador, indicaria para o leitor a identidade entre autor (Murau), narrador e personagem.

A análise do espaço também faz parte dos objetivos secundários da pesquisa. É Wolfsegg que se apresenta como o palco das memórias do narrador. Apesar de optar por se exilar em Roma, como forma de se distanciar dos conflitos com a família, a todo o momento o lugar de origem do narrador ganha destaque em seu discurso. A distância geográfica de Wolfsegg não é suficiente para que o personagem possa aproveitar os momentos na nova pátria, pois a todo instante ele é acometido por lembranças tristes e também nostálgicas dos tempos que ali vivera. Com a morte dos pais e do irmão mais velho, Murau torna-se o herdeiro oficial do patrimônio da família, assumindo, assim, um lugar que sempre fizera questão de desprezar. Mais uma vez, o narrador recusa assumir uma identidade que lhe é imposta e doa Wolfsegg para a Comunidade Israelita de Viena. Dessa forma, o espaço, origem de suas perturbações, não mais existiria sob o seu nome, o que garantiria ao narrador a tão sonhada independência e extinção do passado.

2 Metodologia

A fim de analisar as consequências da escolha de um narrador homodiegético para a composição da obra, utilizamos como uma primeira base metodológica a definição de narração autobiográfica de Gérard Genette. Para este autor, a autobiografia é caracterizada pela equação $A=N=P$, onde ocorre a identificação entre autor, narrador e personagem (GENETTE, 1991, p.84). Desse modo, o romance pode ser classificado como uma autobiografia ficcional, uma vez que há, no texto, a

identificação entre autor (ficcional), narrador e personagem. Vale lembrar que é dentro do jogo ficcional que surge a ideia de se escrever uma autobiografia, não sendo, portanto, tematizada a recepção real desse texto, o que possibilita dizermos que se trata de uma autobiografia fictícia. A equação genettiana descreveria somente o modo como o texto é representado, indicando assim um percurso de leitura. A definição de Genette conferiria ao texto a preponderância do narrador homodiegético, que, no romance, é responsável por unificar as três vozes, informando, assim, ao leitor tratar-se de uma experiência vivida e comprovada pela personalidade de Murau.

Como dissemos, a equação genettiana é de suma importância para a construção da obra, pois realça a individualidade do narrador, mas não é suficiente para estabelecer o gênero autobiográfico. Para que isso ocorra, é necessário que seja firmado o “pacto autobiográfico”. Segundo Philippe Lejeune, grande teórico do gênero, além da identificação entre autor, narrador e personagem, uma autobiografia necessita que haja claramente um pacto entre autor e público dizendo que aquele que diz “eu” no texto identifica-se com o nome do autor na capa do livro. Essa característica, pertencente à esfera da recepção, não é sequer simulada no texto do narrador, uma vez que seu diálogo é sempre feito consigo mesmo, ou com Gambetti, seu aluno. Dessa forma, tornamos a dizer que o gênero autobiográfico faz parte do jogo ficcional, portanto, no texto, está clara a noção de pacto romanesco. Uma vez que o narrador faz menção à escrita de uma autobiografia, é só ao final que é revelado ao leitor que o texto lido era, na verdade, a concretização do projeto. A metodologia, apoiada nos pressupostos teóricos fornecidos principalmente por Genette e Lejeune, consiste primordialmente na identificação de índices que confirmem o estatuto da narrativa como autobiografia ficcional, o que evidencia, por sua vez, a tensão entre as instâncias da ficção e da não-ficção. Como a noção de “espaço literário” constrói-se predominantemente por meio do narrador em primeira pessoa, sendo fundamental para a constituição de sua identidade, também ela será problematizada e associada à qualificação da instância narrativa.

3 Fundamentação teórica e estágio atual da pesquisa

Como fundamentação teórica para análise do romance *Extinção*, utilizamos como chave de leitura os elementos característicos do narrador homodiegético apresentados por Genette no livro *Discurso da narrativa* (s/d). Serve-nos também como base as considerações sobre os modos de compreensão do personagem apresentado por Pouillon, no livro *O tempo no romance* (1974). Utilizando a nomenclatura desse

teórico, o narrador Murau seria caracterizado pela “visão com”, no qual “escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui aos demais” (POUILLON, 1974 p. 54). Na obra, é sempre por meio de Murau que o leitor conhece os outros personagens, os quais são sempre descritos acidamente pelo narrador. Tal efeito permite também ao leitor afastar-se em alguns momentos da visão apresentada pelo protagonista, passando, assim, a analisar o grau de verdade presente na matéria narrada. Consideramos também de suma importância para nossa análise a obra *O pacto autobiográfico* (2008), de Lejeune, uma vez que ela funciona como chave para determinar o estatuto da autobiografia, embora aqui, como ressaltamos, trata-se de uma autobiografia ficcional, uma vez que seu autor é também fruto do jogo ficcional.

Para tratar da categoria do espaço, fortemente realçado pelo discurso do narrador e parte integrante de seu estatuto, utilizamos inicialmente o livro *A poética do espaço* (1988), de Gaston Bachelard. Essa obra foi fundamental para as primeiras análises acerca do espaço presente no romance. Podemos dizer que, no romance *Extinção*, é o espaço que chama a ação (BACHELARD, 1988, p. 116), uma vez que ele é constantemente recuperado pelas recordações do protagonista. O plano de se autoexilar em Roma se mostra ineficaz, pois Wolfsegg continua a perseguir o narrador, mostrando a ele que a distância não é suficiente para afastar as lembranças que conserva desse ambiente. Michel de Certeau (2002) apresenta uma notável distinção entre espaço e lugar. Segundo esse autor, o espaço é onde se imprime a realização, onde se dá a experiência vivida, é antes de tudo um “lugar praticado”. Já o lugar remeteria a uma noção de estabilidade, que, no entanto, é marcado pela experiência subjetiva vivida em um espaço do passado. Tomando isso como base, Wolfsegg é o espaço, cenário da experiência vivenciada pelo personagem, ao passo que Roma, seria o lugar da estabilidade buscada por Murau para constituir a identidade que deseja para si.

Após cumprir os créditos exigidos em disciplinas, assim como a participação em eventos, estamos, no momento, preparando a redação para o exame de qualificação que ocorrerá em novembro do presente ano.

4 Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 55-63.

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. A autobiografia e a biografia. In: _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 138-153.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 110 p.
- BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **A arte na era da reprodutibilidade técnica. Magia e técnica Arte e Política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221
- BERNHARD, Thomas. **Extinção**: Uma Derrocada. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- FLORY, Alexandre Villibor. **Sopa de Letras Nazista**: a apropriação imediata do real e a mediação pela forma na ficção de Thomas Bernhard. São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo, 2006. 262 p. Tese de Doutorado em Língua e Literatura Alemã.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Alpiarça: Vega, 2000. 160 p.
- GALLE, Helmut. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 18, p. 64-91, jan-jun. 2006. Disponível em <<http://www.pglettras.uerj.br/matraca/matraca18/matraca18a03.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2014.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-]. (Vega Universidade).
- GOMES, Purificacion Barcia. **O método terapêutico de Scheerazade** – Mil e uma histórias de loucura, desejo e cura. São Paulo: Iluminuras, 2000. 221 p.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. 104 p.
- HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976. 110 p.
- IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. In: _____. **Enigmas da modernidade – mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 11-31
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. 205 p.
- LEJEUNE, Phillippe. **O Pacto autobiográfico**: De Rousseau à Internet. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LONG, Jonathan James. **The novels of Thomas Bernhard**: form and its function. New York: Camden House, 2001.
- POUILLON, J. **O tempo no romance**. (Tradução de Heloysa de Lima Dantas). São Paulo: Cultrix, 1974. 201 p.
- SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as Conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DO RESGATE ÉPICO DA MEMÓRIA AO ARREFECER DOS GÊNEROS: O PERCURSO EVOLUTIVO DA ESCRITA LOHERIANA

Júlia Mara Moscardini Miguel
Doutoranda – Bolsista CAPES
Profa. Dra. Elizabete Sanches Rocha (Or.)

INTRODUÇÃO

A dramaturga contemporânea alemã Dea Loher (1964-) retoma o teatro político tão difundido na Alemanha abordando questões da pós-modernidade de modo que o seu leitor/espectador seja levado à reflexão. A autora trabalha com a ideia de montagem, colagem e hibridismo, estética evidenciada em *Inocência* (2003), sua peça mais complexa, que analisamos minuciosamente em nossa dissertação de Mestrado⁵⁴. A dramaturga cria um caleidoscópio estético, dando forma ao teatro político que lhe faz mais sentido, através de um drama que revela o retrato de uma sociedade onde as pessoas vivem em busca de sentido para as próprias vidas.

Após a análise de tão relevante peça de Loher, percebemos que há ainda diversos aspectos presentes na obra loheriana que merecem destaque, por isso optamos por dar seguimento ao estudo iniciado no curso de Mestrado, ampliando a discussão acerca do hibridismo estético já evidenciado. Se *Inocência* (2003) é uma das obras mais tardias e a mais complexa dentre as peças de Loher, o cerne da atual pesquisa será *Olgas Raum* (1990), a primeira peça escrita pela alemã, buscando compreender quais recursos já eram aplicados. A fim de analisarmos tão peculiar escrita dramática que se materializou em *Inocência* (2003), iniciaremos uma busca pelos elementos estéticos aclarados na primeira peça da dramaturga.

1. OBJETIVOS

Partimos da premissa de que uma das mais tardias obras de Loher, a peça *Inocência* (2003), apresenta elementos híbridos, segundo Sarrazac (2002), uma colagem de estéticas harmonizadas dentro de um contexto histórico pós-moderno, resultando em

⁵⁴ Mestrado em estudos Literários pela FCL – Unesp de Araraquara, com bolsa FAPESP. Dissertação intitulada: A Dramaturgia de Dea Loher na peça *Inocência*: O hibridismo teatral na cena contemporânea.

uma estética multidimensional que ambiciona enquadrar uma sociedade multipolar. O principal objetivo do presente projeto de pesquisa é dimensionar a escrita de Dea Loher, uma escrita de caráter distintivo e livre de rotulações reducionistas, como nos foi possível observar na análise de *Inocência* (2003). Ao propormos a análise de *Olgas Raum* (1990), primeira peça da dramaturga e, ainda, escrita em terras brasileiras, almejamos responder aos seguintes questionamentos: Quais elementos estéticos já estavam presentes no início da práxis teatral loheriana? Como tais elementos adquiriram a forma atual? Quais recursos foram adotados e quais perderam espaço ao longo de mais de duas décadas de atividade teatral? Quais foram os percursos dramáticos escolhidos?

O resultado de nossa dissertação de mestrado revela que *Inocência* (2003) apresenta traços épico-brechtianos no que diz respeito aos efeitos de distanciamento e à artificialidade deles resultante. Tais efeitos aparecem de “forma distanciada” em *Inocência* (2003), a partir de uma primeira leitura de *Olgas Raum* (1990) identificamos tais efeitos épicos operando de outra maneira. Percebemos na história de Olga Benário uma proposta mais revolucionária e marxista aos moldes da proposta brechtiana. A primeira hipótese que levantamos é que o tema do nazismo, dos prisioneiros e refugiados de guerra permite que Loher aplique os artifícios formais brechtianos para propor ao leitor a questão política. A partir desta premissa, lançamos outras indagações: de que maneira Loher opera o teatro épico em sua obra? Qual o peso que os elementos épicos adquirem em suas peças? Como tais elementos vão sendo assentados ou dispensados em sua escrita e qual a importância disto para a mensagem política que Loher almeja? De que maneira elementos essencialmente épicos vão adquirindo forma própria a ponto de serem considerados híbridos?

Portanto, o objetivo geral desta pesquisa é responder às questões acerca da estética loheriana, que atualmente encontra-se na forma híbrida e desvinculada de qualquer gênero. A partir do teatro épico e seus efeitos de distanciamento, o teatro político veio ganhando forma; assim, almejamos, através da análise textual, discutir as mudanças que tais elementos estéticos foram, paulatinamente, sofrendo.

2. METODOLOGIA

Através do método teórico-bibliográfico, analisaremos o texto *Olgas Raum* (1990), a primeira peça de Dea Loher, em comparação à peça já analisada em nossa dissertação de mestrado, *Inocência* (2003), penúltima peça publicada, até então. O texto

de *Inocência* (2003), em alemão *Unschuld*, foi estudado a partir da tradução para o português brasileiro, tradução feita por Rodolfo Garcia Vázquez, idealizador, fundador e diretor do grupo paulistano de teatro “Os Satyros”. O texto nos foi gentilmente cedido pelo grupo, sendo que não se encontra publicado, portanto trabalhamos com a versão usada pelos atores. Para este projeto de doutorado utilizaremos os originais em alemão, textos que se encontram publicados, mas que também nos foram gentilmente cedidos pela editora alemã *Verlag der Autoren*, empresa responsável pela detenção dos direitos autorais da obra de Loher. Faremos uso também, se necessário, de algumas traduções em português, traduções oficiais e autorizadas que nos foram cedidas pelo Instituto Goethe.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E O ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

Por se tratar de uma obra tão complexa, com tantos elementos estéticos entrelaçados, interessa-nos investigar as origens de uma escrita que não transita inocuamente pela história do drama. Aproveitamos o ensejo que tivemos de elencar as incidências estéticas na obra *Unschuld* (2003) para expandir o estudo a partir da obra inicial. *Olgas Raum* (1990) foi a primeira peça de Loher, escrita após um ano morando no Brasil. A dramaturga alemã esteve em terras brasileiras depois de graduar-se em Letras e, estando decepcionada com o curso por julgá-lo distante da realidade, ela veio ao Brasil, onde conheceu a história da militante judia Olga Benário. Por meio da biografia escrita por Ruth Werner⁵⁵ e pela grande quantidade de material encontrado acerca da companheira de Luiz Carlos Prestes, Loher se encantou pelo potencial revolucionário daquela mulher combatente e escreveu uma peça que retrata os últimos dias de vida de Olga na prisão nazista. Apesar de escrever sobre uma personagem histórica e receber influência de uma obra biográfica, a peça de Loher não almeja fidelidade aos eventos da História, adotando liberdade literária a ponto de omitir certos fatos e incorporar elementos próprios.

Quanto à bibliografia fundamental, tomamos por base a teoria do francês Jean-Pierre Sarrazac para explicar o fenômeno teatral contemporâneo. Sarrazac ressalta a dificuldade, contemporaneamente, em conceber uma formulação teórica diante de tamanha proliferação de gêneros e estéticas, devido à falta de distanciamento histórico. Em livros como *O futuro do drama* (2002), *A invenção da teatralidade* (2009), *O outro*

⁵⁵ WERNER, R. *Olga Benário: A história de uma mulher corajosa*. São Paulo: Alfa Omega, 1979.

diálogo: Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo (2011) e *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012), Sarrazac articula uma teoria que revela os dispositivos estéticos adotados pelos dramaturgos da contemporaneidade e destaca o ecletismo estético predominante. O teatro contemporâneo disponibiliza para seu interlocutor um mosaico de formas e conteúdos, a dramaturgia contemporânea renova-se através de experimentos estéticos diversos que possibilitam avanços na linguagem teatral, por sua vez, já dotada de uma especificidade característica. O sujeito e a sociedade do final do século XX e começo do século XXI são retratados pela arte contemporânea através de distintos procedimentos estéticos que culminam em uma polissemia artística.

Uma pesquisadora de grande importância é a alemã Birgit Haas, principal teorizadora da obra loheriana. Em *Das Theater Von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, de 2006, Haas analisa grande parte das peças de Loher perpassando a teoria do teatro épico de Brecht, fazendo as devidas aproximações e afastamentos. É inegável a amplitude do legado de Brecht, no entanto, dramaturgos que o sucederam ampliaram o leque de possibilidades que a epicização da forma dramática, por ele proposta, implementou na história do teatro. Quanto à peça *Olgas Raum* (1990), Haas afirma que a estética adotada assemelha-se à proposta marxista de Brecht e Müller, já que tal postura política é resultante dos temas abordados pela peça, como a resistência contra os nazistas, o comunismo e a rebelião. Haas (2006) também afirma se tratar de uma peça na qual a memória ocupa importante espaço, já que a dramaturga reconstrói os últimos passos de uma figura histórica importante tanto para cultura brasileira, quanto alemã. No entanto, apesar de escrever sobre uma personagem histórica e receber influência de uma obra biográfica, Loher não confere um tom prioritariamente documental à peça, adotando liberdade literária a ponto de omitir certos fatos e incorporar elementos próprios.

Haas (2006) pontua que *Olgas Raum* (1990) é uma peça escrita em dezoito cenas com a predominância de monólogos, que são intercalados com diálogos e *flashbacks* que vão apresentando ao leitor/espectador como se passaram os momentos de perseguição, tortura e assassinato de Olga. A primeira cena é um monólogo da protagonista apresentando o local onde ela está encarcerada, além de uma breve exposição de sua genealogia, assim como os fatos mais marcantes que antecederam sua prisão. O tema da memória vai assumindo, desde esta primeira cena, importante papel na remontagem da história em forma de “lembrança dramática” (HAAS, 2006, p.95).

Como Olga não terá a oportunidade de registrar sua história de forma escrita, ela passa a narrar suas lembranças de maneira a materializá-las no palco, que passa a ser, segundo Haas (2006), o espaço da memória. Haas trabalha a questão da memória sob a chave do paradoxo lembrar/esquecer.

Para preservar sua história, Olga dispõe apenas da tradição oral, segundo Haas (2006), a forma mais antiga de preservação da memória. Segundo Anne Whitehead (2009), houve uma grande proliferação de arquivos orais para a preservação da memória, por conta das guerras, genocídios do século XX e do holocausto. Alguns grupos de pessoas se tornaram obcecados em estudar a memória, pessoas estas interessadas em mostrar sua dor pela lembrança das experiências vividas, como, por exemplo, os judeus, ao recordarem o holocausto. A memória, evidentemente, encontra-se, dessa forma, completamente ligada à emoção.

Ao mesmo tempo que é preciso lembrar para que as personagens presas se mantivessem vivas e recobrassem suas identidades, é também preciso esquecer. Olga tenta apagar de sua memória nomes e lugares de seu passado, para que, nos momentos de tortura, não delatasse ninguém. O paradoxo do lembrar e do esquecer divide Olga, que recorda sua história através da prática oral para se manter viva, mas também luta para esquecer a fim de proteger e preservar o seu passado do seus algozes. Apesar de Loher não focar o fator psicologizante, encontramos em *Olgas Raum* (1990) um elo com teorias psicanalíticas que buscam analisar o conceito de memória. Alguns autores que trabalham nessa linha de pesquisa serão consultados a fim de elucidar as questões inerentes ao processo do memoriar.

A questão da narrativa também ganha importância na peça de Loher. Na terceira cena, um dos monólogos de Olga, ela aponta para a importância de narrar, contar histórias para confundir o carrasco torturador, Filinto Müller. Enquanto Müller usa da violência física para torturar Olga, a prisioneira usa das palavras, das histórias narradas para desarmar o opressor. Ela o faz ao lembrar do passado de Müller que, outrora, aliado de Prestes, tornara-se um traidor da causa revolucionária, aliando-se aos nazistas, vindo a ser o grande torturador de Olga. A militante judia fere Filinto Müller ao julgá-lo covarde. O peso das palavras covardia e fraqueza atinge Filinto que esboça reação, mas somente física, já que as palavras chegam a lhe faltar diante das acusações de Olga. Trava-se, dessa forma, um embate entre a violência física e a violência das palavras. Olga não se coloca, em nenhum momento, na posição de vítima, lutando contra seu algoz e contra seus próprios medos. Simultaneamente, uma outra batalha se

estabelece: a batalha interna de Olga, ao ter que relembrar fatos do passado que fazem torturar psicologicamente Müller, ao mesmo tempo em que ela deve medir as palavras para não entregar nenhum nome dos aliados, nenhum lugar onde eles possam estar escondidos e, assim, preservar os companheiros.

Do ponto de vista estético, Loher traz à tona questões da memória através de uma estrutura que se aproxima do teatro épico. Segundo Haas (2006), a dramaturga rompe com qualquer sugestão realista, destruindo a ilusão do palco e apresentando os eventos a partir de uma perspectiva distanciada. Para isso, Loher lança mão de artifícios como a composição episódica das cenas. São dezoito cenas, sendo dez monólogos interiores de Olga, intercalados com cenas de diálogos, ora com Filinto Müller, o carrasco, ora com as companheiras de cela, Genny e Ana. As cenas recebem títulos, mas, segundo Haas (2006), diferente de Brecht, que detalha os títulos, Loher opta por encurtá-los e atribuir ambiguidade a eles.

Além dos títulos, ecos do teatro épico são encontrados em *Olgas Raum* (1990), como o que Haas (2006) denomina de postura auto-crítica da personagem central. Olga é muito consciente de sua situação e não aceita o título de vítima, buscando artifícios para lutar. Além disso, assim como no teatro épico de Brecht, o fato mais relevante não se encontra no desfecho, mas nas condições que conduzem o desenvolvimento da peça. No caso da peça de Loher, sabemos desde o começo qual é a situação de Olga e que ela está fadada à morte. O final fatídico é mostrado desde o início, porque o essencial na peça é como a personagem central caminha, travando embates com sua memória, resgatando o passado, projetando um futuro inevitável, enquanto se relaciona com as demais personagens. A diferença, aponta Haas (1990), é que, em Brecht, há uma abdicação total da emoção, enquanto, em Loher, o racional e o emotivo parecem funcionar harmoniosamente. Em *Olgas Raum* (1990), a identificação por parte do público e o distanciamento estabelecem uma relação de tensão. O teatro épico brechtiano é retomado, com ares renovados, para dar vazão ao tema da memória em uma personagem histórica.

4. Referências bibliográficas

- BAUMAN, Z. **A Arte da Vida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. Tradução: Carlos Alberto Medeiros.
- _____. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

- _____. **Modernidade e ambivalência**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- _____. **Modernidade Líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- _____. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BAUMGÄRTEL, S. Crises de legitimação política e o surgimento de um teatro pós-dramático na Alemanha do fim do século XX. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, n. 24, 2007, São Leopoldo. **Anais...** São Paulo: Associação Nacional de História– ANPUH, 2007.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de massa**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.221-254.
- _____. **Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, 1).
- BRECHT, B. **Diário de trabalho**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, v. 1.
- _____. **Diário de trabalho**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, v. 2.
- _____. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987-1995, 12v.
- BORNHEIM, G. **Brecht: a estética do teatro**. São Paulo: Graal, 1992.
- CARLSON, M. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.
- _____. **Theater is more beautiful than war: German stage directing in the late 20th century**. Iowa: University of Iowa Press, 2009.
- CHNAIDERMAN, M. A memória como questão. **Revista Agora**, Rio de Janeiro, v. 6, jul/dez 2003, p.1-9.
- COSTA, I. C. **Sobre a atualidade de Brecht no seu centenário**. São Paulo: Crítica Marxista, p.163-167, 1998.
- DÁVILA, M. Alemães perdidos numa noite suja. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13 jul. 2004.
- FERNANDES, S. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectivas: 2010.
- FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GANTER, T. M. **Searching for a new German Identity: Heiner Müller and the 'Geschichtsdrama'**. Bern: Peter Lang, 2008.
- GUINSBURG, J. (org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- HAAS, B. Contemporary German Drama as Aesthetic Resistance Against Right-Wing Radicalism. In: FOSTER, I. **Neighbors and Strangers: Literary and Cultural Relations in Germany, Austria and Central Europe since 1989**. Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 2004.
- _____. **Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende**. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006.
- _____. History through the lens of the uncertainty: Dea Loher's Leviathan. **The Journal of the Midwest Modern Language Association**, Universidade de Iowa, v. 39:1, p.73-88, 2006.
- _____. **Modern German Political Drama: 1989-2000**. Nova Iorque: Camden House, 2003.
- _____. Wendedramen. In: SIMINE, S. A. (ed.) **Memory traces: 1989 and the question of German Cultural Identity**. v. 5. Berlim: Peter Lang, 2005.

- HAINER, B., PARKER, S., RIORDAN, C. (ed.) **Aesthetics and politics in modern German culture**. Berlim: Peter Lang, 2010.
- HOBBSBAWM, E. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- JAMESON, F. **Método Brecht**. São Paulo: Vozes, 1999.
- _____. **Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo**. Novos Estudos. **São Paulo, CEBRAP, n. 12, p.16-26, jun. 1985**.
- _____. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- KOUDELA, I. D. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. Os Fantasmas de Heiner Müller. **Revista USP**. São Paulo, set/nov, 1987.
- LEHMANN, H.T. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIMAS, M. A. M. **Uma identidade em (des)construção: a figura de Jasão no Romance Medea. Stimmen de Christa Wolf e no Drama Manhattan Medea de Dea Loher**. Coimbra: Centro de Estudos Germanísticos, 2008.
- LOHER, D. **Adam Geist**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1998.
- _____. **A Vida na Praça Roosevelt**. Tradução de Christine Röhrig, financiada pelo Instituto Goethe. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2006.
- _____. **Blaubart: Hoffnung der Frauen**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1998.
- _____. **Das Leben auf der Praça Roosevelt**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004.
- _____. **Die Schere**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001.
- _____. **Fremdes Haus**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1995.
- _____. **Inocência**. Tradução de Rodolfo Garcia Vázquez. Não publicada, 2007.
- _____. **Klaras Verhältnisse**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- _____. **Leviathan**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1993.
- _____. **Magazin des Glücks**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001.
- _____. **Manhattan Medea**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- _____. **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.
- _____. **Tätowierung**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1994.
- _____. **Tatuagem/ Inocência**. Tradução de José Maria Vieira Mendes. Lisboa: Cotovia, 2008.
- _____. **Unschuld**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2003.
- LYOTARD, J. F. **A Condição Pós-Moderna**. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- PAVIS, P. **A Encenação Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PISCATOR, E. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- RÖHL, R. **Teatro De Heiner Müller: Modernidade e Pós-Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: São Paulo Editora S.A., 1965. (Coleção Buriti).
- _____. **História da literatura e do teatro alemães**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1993.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- SANTOS, V. Dea Loher retoma dramaturgia social. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 19 out. 2006. Teatro Jornal – leituras de cena. Disponível em: <www.teatrojornal.com.br/folhadesaopaulo/valmirsantos>. Acesso em: 08 set. 2011.
- SARRAZAC, J-P. **A Invenção da Teatralidade**. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva, 2009.
- _____. **O Futuro do Drama**. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Lisboa: Campo das Letras, 2002.
- _____. **O Outro Diálogo: Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo**. Évora: Editora Licorne, 2011.
- SUBIRATS, E. **Da Vanguarda ao Pós-Moderno**. Tradução de Luiz Carlos Daher (1ª parte) e Adélia Bezerra de Menezes (2ª e 3ª partes). São Paulo: Nobel, 1986.
- SUGIERA, M. Beyond Drama: writing for Postdramatic Theater. In: **Theater International Research**. Cambridge, v. 29, p.6-28, 2004.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- THORAU, H. **Perspectivas do moderno teatro alemão: estrutura e funcionamento**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões de Almeida Júnior. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VARNEY, D. Being political in German Theater and Performance. In: CONFERÊNCIA ADSA, 2006, Sydney, Austrália. **Being there: before, during and after**. Universidade de Sydney, Austrália.
- _____. **Theater in the Berlin Replublic: German drama since reunification**. Berlim: Peter Lang, 2008.
- VATTIMO, G. **O Fim da Modernidade**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1996.
- WAJNBERG, D. A teoria da memória em Freud. In: _____. **Jardim de arabescos**. Uma leitura das Mil e uma noites. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 97-108.
- WERNER, R. **Olga Benário: A história de uma mulher corajosa**. São Paulo: Alfa Omega, 1979.
- WILLIAMS, A. **Contemporary German Writers, their aesthetics and their language**. Berlim: Peter Lang, 2006.
- WILLIAMS, A., PARKERS, K. S., PREECE, J. **Whose story? Continuities in German-language literature**. Berlim: Peter Lang, 1998.

VIDA E MORTE EM DIÁLOGO COM A VOZ NARRATIVA, O TEMPO E O ESPAÇO EM *MRS. DALLOWAY*, *TO THE LIGHTHOUSE* E *BETWEEN THE ACTS* DE VIRGINIA WOOLF.

Juliana Pimenta Attie
Doutoranda - Bolsista CAPES
Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva (Or.)

Esta pesquisa visa investigar como a relação entre vida e morte permeia e constrói os romances *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse* e *Between the Acts*, de Virginia Woolf, estabelecendo laços com a guerra, suas consequências e sua inscrição como um período de ruptura. O trabalho com a voz narrativa, aliado a flashbacks, analogicamente aproxima-se do trabalho da memória, reforçado pela estrutura fragmentada das obras em estudo. O jogo entre presente e passado também altera a noção de espaço, que se amplia para a exposição do interior das personagens. Assim, por meio do estudo das estratégias narrativas utilizadas por Woolf, será traçado um paralelo entre as obras mencionadas, destacando o impacto da ação devastadora das guerras, a partir do período que antecede a primeira até o início da segunda, ressaltando a desilusão, as perdas, os traumas, entre outras mazelas que acometem as personagens nesse momento.

A escolha do *corpus* desta tese deveu-se pelo fato de trazerem três momentos diferentes das guerras: *To the Lighthouse* se inicia alguns anos antes do conflito e termina já no pós-guerra; *Mrs. Dalloway* retrata a Inglaterra cinco anos depois do armistício; e *Between the Acts* acontece alguns meses antes da eclosão da Segunda Guerra. Assim, o diálogo entre vida e morte nos romances pode ser percebido nas diversas formas como os efeitos destrutivos da guerra permeiam as obras. Outro fator determinante na seleção das três obras é o processo de transformação, que se inicia em *Mrs. Dalloway* e culmina em *Between the Acts*, da perspectiva da voz narrativa se direcionando a um pensamento voltado à coletividade: é possível observar nas referidas obras uma espécie de mudança do foco narrativo em um indivíduo, em uma família e em uma nação, respectivamente. Tal transformação se relaciona, entre outros fatores, à forma como a guerra, particularmente as estruturas familiares e sociais que a originam, passa a ser compreendida por Woolf.

O estudo dos romances será realizado pelo viés da psicanálise. Sendo a produção de Woolf e o desenvolvimento da psicanálise contemporâneos, é notável, não apenas nas obras woolfianas, mas também em outros escritores do período modernista, a presença das descobertas psicanalíticas nos textos literários. No caso da escritora em estudo, são alguns exemplos dessa confluência entre literatura e psicanálise a multiplicidade de vozes que compõe a narrativa, a ausência de um narrador onisciente, a importância do não dito e das lacunas, entre outras. Essas estratégias desvelam que, por trás do que é dito pelo narrador ou pelas personagens, há uma dinâmica de forças e de vozes que influenciam e dão corpo ao que se lê na superfície do texto.

Tais fatores vão ao encontro da premissa básica da psicanálise freudiana a respeito da divisão do aparelho psíquico em consciência e inconsciência, entendendo por consciência a pequena parte do psíquico em que reside a “percepção do caráter mais imediato e certo” e, além disso, caracteriza-se como um estado breve, transitório. Para Freud, a consciência é a superfície do aparelho mental, e, portanto, a primeira a ser atingida pelo mundo externo. O psicanalista observa que ao termo inconsciente, por sua vez, referem-se os elementos latentes, isto é, capazes de atingir a consciência, e ainda os processos mentais que já estiveram conscientes e, por diversas razões, não estão mais: foram censurados ou reprimidos. Tal material não é deixado ao esquecimento, mas é impedido de ser lembrado por forças da repressão. No entanto, ainda afetam a consciência por meio da memória.

A essa dinâmica entre os processos conscientes e inconscientes relaciona-se, de certa forma, a metáfora do *iceberg*, utilizada por Humphrey (1976, p.4) em sua obra *O fluxo da consciência no romance moderno* – guardadas as diferenças na concepção do que é consciência para Freud e Humphrey. A metáfora compara a consciência como tendo forma de um iceberg: “o iceberg inteiro, e não apenas a parte relativamente pequena que aparece. A ficção de fluxo da consciência, para levar avante esta comparação, ocupa-se em grande parte com o que está abaixo da superfície”. Em outras palavras, o que está visível aos olhos, ou ainda, o que é dito entre as personagens ou pelo narrador não traz as verdades mais profundas do texto. Vale lembrar que o fluxo da consciência é um conjunto de técnicas, dentre as quais o monólogo interior indireto, a montagem no tempo e espaço e a associação de ideias são os procedimentos privilegiados por Virginia Woolf.

A partir dessas estratégias, Woolf não constrói a narrativa de forma a preparar o leitor para um clímax; seu intento é empreender uma viagem ao mundo interno das personagens e evidenciar como a memória das guerras atua em suas existências, ressaltando o diálogo entre vida e morte. Nesse sentido, as idas e vindas no tempo, que ocorrem nos romances destacados para este estudo, dão forma à representação do trabalho da memória, que, segundo Freud (1996c), corresponde ao processo de recordação mediante o preenchimento de lacunas e a repetição daquilo que foi esquecido. Nessa elaboração, o indivíduo reformula o ocorrido, dando-lhe uma nova significação no presente.

Por conseguinte, desse percurso de rememoração, nasce também o trauma, que pode ser entendido, basicamente, como essa tomada de consciência *a posteriori*, por parte do traumatizado, de uma situação-problema que ressurge por associação de ideias e adquire novo significado. Em outras palavras, não é o evento, no momento de sua ocorrência, que atua de forma traumática, mas a lembrança, a reorganização das experiências que, por sua vez, assumem uma significação traumática (FREUD, 1996b). Nas obras de Virginia Woolf, a guerra não é focalizada de forma objetiva, mas indiretamente, por meio de suas consequências, a partir da exposição de seus efeitos no que tange à personagem atingida, diretamente ou não, pela violência dos conflitos.

Portanto, de forma análoga a Freud, Woolf, juntamente com Joyce, Proust entre outros, incorpora em suas obras o caos que é a mente do homem moderno, dividido entre forças que o impulsionam à vida, como novas descobertas científicas e o progresso tecnológico, e forças que o impelem a retornar a estágios primitivos, como a violência proporcionada pelas guerras e os traumas decorrentes dela. Essa atuação *a posteriori* da memória traumática, apresentada pela autora por meio do experimentalismo na narrativa, é fulcral na exposição de como vida e morte atuam conjuntamente nesse processo de rememoração que guia as obras em questão.

Nelas, o passado não surge simplesmente como uma lembrança que visa explicar ou ilustrar determinada situação ou personagem, mas trava um diálogo com o presente e, algumas vezes, lança vistas ao futuro. Tal diálogo temporal também é evidenciado pelo espaço, que, por sua vez, deve ser investigado em sua relação com as personagens com o objetivo de perceber como o espaço ora influencia e ora é influenciado pelas personagens. Ademais, o espaço nas narrativas coloca em destaque as características da sociedade patriarcal que contribuem para a existência e manutenção do traço de morte que a guerra produz.

Ademais, bastante presente nos três romances, a intertextualidade exerce um importante papel como elemento cultural que ajuda a constituir a identidade das personagens, além de participar do trabalho de representação da memória. Nesta tese, os intertextos são estudados juntamente com a voz narrativa, o tempo e o espaço, mostrando como o recurso participa da configuração das instâncias. Nos romances destacados para este estudo, as relações intertextuais proporcionam essa conexão entre o passado e o presente. Em outras palavras, o diálogo com a tradição, empreendido pela voz narrativa, ao trazer textos de diferentes épocas e gêneros literários, promove uma atualização do passado pela produção de novos significados, épocas e gêneros literários. Como observa Eliot (1989), os escritores do Modernismo têm consciência de que a mentalidade de sua nação sempre muda e é essencial que a arte acompanhe as transformações, o que é possível mediante a reconstrução literária do passado por meio do diálogo entre os textos.

A intertextualidade é, dessa forma, um exemplo de como o trabalho com a linguagem favorece a apresentação do elo entre a psicanálise e literatura: “A linguagem suscita imagens, reflexões, resiste ao estabelecido, transgride interditos, reconstrói histórias, empresta vida a cenas fictícias, insinuando, inclusive a impossibilidade de tudo ser dito” (PASSOS, 2001-2002, p. 167). Nesse sentido, sendo orientada pelo viés psicanalítico, a análise dos romances se voltará para o não dito, o sugerido, o que está implícito na narrativa a fim de expor como vida e morte atuam conjuntamente no andamento da existência das personagens, a qual varia entre a uniformidade e o caos, reforçando o trabalho incessante de *Eros*, pulsão de vida, e *Thanatos*, pulsão de morte (FREUD, 1996b).

Para o psicanalista, a existência se estabelece pela tensão constante, conflito e conciliação, entre as duas pulsões. São as ações destrutivas de *Thanatos* que conseguem manter a existência em movimento e constantemente lutando para se reerguer e produzir novas vidas, pois, caso houvesse apenas a pulsão de vida a existência atingiria um estado de total prazer que a paralisaria. Para Freud (1996a) tais pulsões formam um binômio, são opostas entre si. No entanto, como nota Carel (2006), as pulsões não devem ser vistas como forças contrárias simplesmente, mas como forças que atuam em conjunto, pois a morte é parte da vida e seu limite ao mesmo tempo. Tal perspectiva se aproxima à de Derrida (2005, p. 188), que, na releitura que realiza do trabalho freudiano voltado à descrição do aparelho psíquico, entende vida e morte como um “amálgama

O filósofo acredita que vida e morte são pulsões que trabalham interligadas e em contato constante a fim de que a energia vital possa fluir. Derrida acrescenta ainda que a pulsão de morte, na verdade, não conduz o indivíduo ao estado orgânico, como observa Freud, mas estimula a produção de novos começos. É o que se percebe nas obras de Woolf, em que as guerras e seus efeitos são, portanto, representantes da força criadora e criativa de *Thanatos*, pulsão de morte, em constante articulação com *Eros*, pulsão de vida, cuja tendência à união e à satisfação resultaria em uma estagnação. Configura-se, dessa maneira, o amálgama entre vida e morte, posto que, em face à devastação, as personagens buscam maneiras de dar continuidade às suas existências.

A tese – cuja escrita se encontra em um estágio de desenvolvimento e aprofundamento das análises, além da incorporação das sugestões feitas no momento a qualificação – divide-se em três capítulos que tratam, respectivamente, da voz narrativa, do tempo e do espaço. O primeiro, “‘*For nothing was simple one thing*’: a multiplicidade de vozes na exposição do jogo entre vida e morte”, visa destacar a forma diferenciada como Woolf, por meio das técnicas do fluxo da consciência, trata de eventos externos – no caso, o caos e a violência das guerras – em seus romances de modo que a força devastadora de *Thanatos* se mostre constantemente presente na vida das personagens. Nesse intento, longe de apresentar tais acontecimentos de forma documental, a escritora explora o indizível, aquilo que a experiência da guerra não permite que se expresse da mesma forma como se fazia anteriormente.

O segundo capítulo, “O trabalho do tempo no jogo entre vida e morte”, procura expor como o diálogo entre *Eros* e *Thanatos* se mostra presente na organização do tempo nos romances em estudo seja na articulação entre passado e presente, seja na dinâmica dos acontecimentos do cotidiano – como sair para comprar flores, tricotar uma meia, conversar sobre o clima e tantos outros atos presentes nos três romances. As situações rotineiras ocupam lugar de destaque nas narrativas woolfianas, que, diferentemente de boa parte da produção dos séculos XVIII e XIX, não expõem grandes feitos nem relatam acontecimentos de forma minuciosa e objetiva. Os desastres das guerras, por exemplo, ocupam poucas linhas ou, até mesmo, surgem de modo implícito em meio a situações aparentemente banais. Assim, por meio do estudo da representação do trabalho da memória, a análise do tempo busca mostrar que, embora os costumes, as regras e os valores patriarcais estejam fortemente incrustados na mente das personagens, existem situações em que o reprimido ou esquecido, isto é, o que está inconsciente, pode ressurgir e provocar efeitos devastadores.

O terceiro e último capítulo, “O espaço de devastação e progresso na configuração do jogo entre vida e morte” apresenta como os cenários de devastação, presente nos romances, são conjugados aos de reconstrução ou ainda de rotina familiar. O que chama atenção no espaço nos romances woolfianos é o fato de que, mesmo diante de grande turbulência social no início do século XX, a autora escolhe a atmosfera da classe média inglesa como cenário para seus romances. E, ao colocar em cena a mesma classe social em diferentes cenários – urbano, casa de veraneio e vilarejo rural –, os três romances destacam as diferentes formas que *Thanatos*, por intermédio da representação das consequências da guerra, está em constante conflito com *Eros*, por meio, por exemplo, das tentativas de reconstrução e restauração desses espaços. O jogo tensivo dessas forças acontece, à medida que as marcas das mortes e da violência deixadas pela guerra resistem ao tempo e se fazem presentes na memória do espaço, de forma análoga às memórias traumáticas das personagens.

Diante do que foi exposto, ao aliar o viés psicanalítico ao estudo das estratégias narrativas experimentais empreendidas por Virginia Woolf nos romances em estudo, a arte surge como reveladora daquilo que não é dito, ou não está aparente – em outras palavras, do que está inconsciente. Assim, as análises desenvolvidas nesta pesquisa visam ressaltar como voz narrativa, tempo e espaço são envoltos pelo enlace entre vida e morte, cujo diálogo surge como elemento constitutivo das instâncias e se desvela por meio da associação de ideias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2003.
- ALBRINCK, M. “Are you in this?” Using British Recruiting Posters to Teach Mrs. Dalloway. In: BARRET, Eileen; SAXTON, Ruth O. (Ed.) **Approaches to teaching Woolf’s Mrs. Dalloway**. New York: The Modern Language Association of America, 2009.
- ATTIE, J. **Vida e morte em To the Lighthouse**: o conflito dos opostos tramado entre o jogo com o tempo e as intertextualidades. 123f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras - UNESP, Araraquara, 2010.
- AUERBACH, E. A meia marrom. In: _____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoevsk**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997a.
- _____. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997b.
- _____. **Questões de literatura e estética** – a teoria do romance. Tradução Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Editora Unesp, 1998

- BAL, M. Narração e Focalização. In: **Poétique** – revista de teoria e análise literária. Tradução Mariluce M. F. Grecco. Paris, s/d.
- BAZIN, N, LAUTER, J. Virginia Woolf's keen sensitivity to war: its roots and its impact on her novels. In: HUSSEY, M. **Virginia Woolf and War**. Fiction, reality and Myth. New York: Syracuse University Press, 1991.
- BECKETT, I. **The Great war**. London: Longman, 2007.
- BELL, M. D. H. Lawrence. In: POOLE, A. (Ed) **The Cambridge Companion to English Novelists**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: **Textos escolhidos**. Rio de Janeiro: Victor Civita, 1983.
- BISHOP, E. **Macmillian modern novelists Virginia Woolf**. USA: Macmillian, 1991.
- BRIGGS, J. The novels of the 1930s and the impact of history. In: SELLERS, S. **The Cambridge Companion to Virginia Woolf**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- _____. 'This moment I stand on': Virginia Woolf and the spaces in time. In: _____. **Reading Virginia Woolf**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- CAREL, H. **Life and death in Freud and Heidegger**. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2002.
- DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ELIOT, T. S. A terra desolada. Tradução Ivan Junqueira. Disponível em: <<http://www.expert.com.br/opoema>>. Acesso em: jan 2014
- _____. **The Waste Land**. Public Domain Book, 1998.
- _____. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaaios**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, p.37-48, 1989.
- ESTY, J. **A Shrinking Island**: Modernism and National Culture in England. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- FISHER, P. Torn Space: James Joyce's Ulysses. In: MORETTI, F. (Ed.) **The Novel: Forms and Themes**. v 2. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- FORSTER, E. M. **England's Pleasant Land**: a Pageant Play. London: Hogarth Press, 1940.
- FREUD, S. O futuro de uma ilusão. Tradução Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.
- _____. Totem e Tabu. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. v 8. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- _____. Ego e Id. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. v 19. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.
- _____. Além do princípio do Prazer. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. v 18. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.
- _____. Recordar, repetir e elaborar. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. v 12. Rio de Janeiro: Imago, 1996c.
- _____. Luto e Melancolia. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. v 14. Rio de Janeiro: Imago, 1996d.
- _____. Esboço de psicanálise. In: **Freud**. Os pensadores. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- FROULA, C. **Virginia Woolf and the Bloomsbury avant-garde**: war, civilization,

- modernity. New York: Columbia University Press, 2005.
- GARCIA-ROZA, L.A. **Introdução à metapsicologia freudiana**. Artigos de metapsicologia (1914-1917) narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente. v 3. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1995.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 19[?]
- GUIGUET, J. **Virginia Woolf and Her Works**. Tradução Jean Stewart. Londres: The Hogarth Press, 1965.
- GOLDMAN, J. Modernist studies. In: SMITH, A. (Ed). **Palgrave advances in Virginia Woolf studies**. London: Palgrave Macmillan, 2007, p. 35
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 6 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HAMPSON, R. Joseph Conrad. In: POOLE, A. (Ed) **The Cambridge Companion to English Novelists**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- HENKE, S. **Shattered Subjects**: trauma and testimony in women's life-writing. New York: St. Martin's Press, 1998.
- HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Tradução Gert Meyer. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- HUSSEY, M. Introduction and Explanatory Notes. In: WOOLF, V. **The Cambridge Edition of the Works of Virginia Woolf – Between the Acts**. Ed. Mark Hussey. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- _____. **Virginia Woolf and War**. Fiction, reality and Mith. New York: Syracuse University Press, 1991.
- JAMES, L. **The Rise and the Fall of the British Empire**. New York: St. Martin's Griffin, 1994.
- JONES, D. Mrs. Dalloway and the art of death. In: WOOD, J. (Ed). **The theme of peace and war in Virginia Woolf's war writings**. Essays on her political philosophy. Lewiston, New York: Edwin Mellen Press, 2010.
- KEATS, J. **Selected poems and letters of John Keats**. Edited with an Introduction and commentary by Robert Gittings. New York: Barnes & Noble, 1966.
- KRISTEVA, J. Women's time. Tradução Alice Jardine e Harry Blake. In: **Signs**, Vol. 7, No. 1 Autumn, 1981, p. 13-35. The University of Chicago Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3173503>. Acesso em: 28 jan. 2013
- _____. Problèmes de la Structuration du texte. In: **Théorie D'Ensemble**. Paris: Editions Du Seuil, 1968.
- LILIENFELD, "Could They Tell One What They Knew?": Modes of Disclosure in *To The Lighthouse*. In: HENKE, S.; EBERLY, D. (Ed). **Virginia Woolf and Trauma**. Embodied texts. New York: Pace University Press, 2007.
- LINS, O. **O espaço romanesco**. São Paulo: Editora Ática, 1976.
- MCNEILLIE, A. Bloomsbury. In: SELLERS, S. **The Cambridge Companion to Virginia Woolf**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- MILTON, J. **Paradise Lost**. New York: Chelsea House, 1832.
- MOODY, D. **The Cambridge Companion to T. S. Eliot**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- NORRIS, C. **Deconstruction**. Theory and Practice. New York: Routledge, 2006. 3 ed.
- OXFORD Dictionary of National Biography. In Association with the British Academy: from the Earliest times to the Year 2000. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- PASSOS, C. R. P. Crítica literária e psicanálise: contribuições e limites. **Literatura e Sociedade**. Edição comemorativa. São Paulo, n.6, p. 166-185, 2001-2002.

- PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**. Porto Alegre, v 42, n.4, p.137-155, dez./2007
- POUILLON, J. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: EDUSP, 1974
- RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- SARLO, B. **O tempo passado** – cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SHAKESPEARE, W. Cymbeline. In: LAMB, Charles; LAMB, Mary.(Org.). **Tales from Shakespeare**. London: Penguin Popular Books, 1995.
- _____. Othello. In: **William Shakespeare** - Complete plays. New York: Fall River Press, 2012, p.828
- SHOWALTER, E. **A Literature of Their Own**. British Women Novelist from Brontë to Lessing. Expanded Edition. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- SWINBURNE, A. **Itylus**. Poetry Foundation. Chicago. Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/poem/174561>>. Acesso em abril 2014.
- TROMANHAUSER, V. Animal Life and Human Sacrifice in Virginia Woolf's Between the Acts. In: **Woolf Studies Annual**, 2009, Vol. 15.
- WHITMAN, W. **Tears**. The Walt Whitman Archive. Disponível em: <<http://www.whitmanarchive.org/published/LG/1891/poems/109>>. Acesso em 08 dez. 2013. Não paginado.
- WIECHERT, N. "No sense of proportion": urban green space and mental health in Mrs. Dalloway. **Virginia Woolf Miscellany**; Fall/Winter 2010, Issue 78, p.21 - 23.
- WOOLF, V. _____. **The Voyage Out**. Bookpubber – Google Play Books Edition, 2014.
- _____. Professions for Women. In: _____. **The Death of the Moth and other essays**. Adelaide – AU: eBooks@Adelaide, 2009a. Disponível em: <<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter27.html>>. Acesso em 10 jul. 2011. Não paginado.
- _____. Thoughts on Peace in an Air Raid. In: _____. **The Death of the Moth and other essays**. Adelaide – AU: eBooks@Adelaide, 2009b. Disponível em: <<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter28.html>>. Acesso em 10 jul. 2011. Não paginado.
- _____. **Entre os atos**. Tradução Lia Luft. São Paulo: Editora Novo Século, 2008a.
- _____. **A viagem**. Tradução Lia Luft. São Paulo: Editora Novo Século, 2008b.
- _____. **Mrs. Dalloway**. Tradução Mário Quintana. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006a.
- _____. **Three Guineas**. Annotated with an introduction of Jane Marcus. Orlando, Austin, New York, San Diego, London: A Harvest Book – Harcourt, Inc, 2006b.
- _____. **A Room of One's Own**. Annotated with an introduction by Susan Gubar. Orlando, Austin, New York, San Diego, London: A Harvest Book – Harcourt, Inc, 2005.
- _____. **Rumo ao farol**. Tradução Luiza Lobo. São Paulo:Folha de São Paulo,2003.
- _____. **Between the Acts**. London: Penguin Books, 2000.
- _____. **Mrs. Dalloway**. London: Penguin Books, 1996.
- _____. A Sketch of the Past. In: _____. **Moments of Being**. New York, San Diego, London: A Harvest Book – Harcourt Brace and Company, 1985.
- _____. Modern Fiction. In:_____. **The Common Reader** – first series. Edited and Introduced by Andrew McNeillie. Orlando, Austin, New York, San Diego, London: A

Harvest Book – Harcourt, Inc, 1984a.

_____. **The Diary of Virginia Woolf.** 1936-1941. v 5. New York, London: A Harvest / HBJ Book, 1984b.

_____. **The Diary of Virginia Woolf.** 1931-1935. v 4. San Diego, New York, London: A Harvest Book / Harcourt Brace & Company, 1982.

_____. **To the Lighthouse.** Austin, London, New York, San Diego: A Harvest Book – Harcourt Inc., 1981.

_____. **The Diary of Virginia Woolf.** 1920-1924. v 2. New York, London: A Harvest / HBJ Book, 1978.

_____. The Moment: Summer's Night. In: **The Moment and other essays.** New York : Harcourt Brace and Company, 1948.

_____. **Um teto todo seu.** Tradução. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

IDEAL DE BELEZA EM VILLIERS E MAUPASSANT: UM INSTANTE DO ETERNO OU O ETERNO DO INSTANTE?

Kedrine Domingos dos Santos
Doutoranda – Bolsista CAPES
Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite (Or.)

OBJETIVOS

O objetivo desta pesquisa é estudar o conceito de beleza em obras do final do século XIX, dos escritores Villiers de L'Isle-Adam e Maupassant, especialmente o conceito de beleza feminina. A ideia de beleza que repercute modernamente constitui-se, como demonstra Baudelaire, de um duplo aspecto: um elemento eterno, invariável, ideal, e um elemento relativo, circunstancial, sujeito às mudanças do tempo, sendo este último o fundamento do sentido da beleza moderna. A figura feminina é, pois, um motivo poético que, a partir do romantismo, pode ser percebida pela dicotomia Mulher-anjo e Mulher-demônio e os artifícios de sedução e encantamento, como a maquiagem e a indumentária, passam a ser valorizados. Há tanto em Villiers quanto em Maupassant a compreensão da fugacidade do tempo e da vida, bem como a consciência de que a beleza e a arte possuem um elemento de eterno e transitório. Se no romance de Maupassant se tem a busca pelo ideal de beleza associado ainda ao elemento natural, “real”, ainda que se valorizem os artifícios usados para realçar ou criar o belo, em Villiers há o abandono do elemento natural e a ideia de que o artifício por si mesmo consegue atingir o ideal, obtendo um efeito ainda mais surpreendente e belo que aquele ligado ao natural. Nesse sentido, desejamos demonstrar como, a partir da percepção do conceito de beleza feminina, o ideal de beleza é construído nos romances *L'Eve future* (1883), de Villiers de l'Isle-Adam, e *Fort comme la mort* (1889), de Guy de Maupassant.

METODOLOGIA

O *corpus* do projeto constitui-se dos romances *L'Eve future* (1883), de Villiers de l'Isle-Adam, e *Fort comme la mort* (1889), de Guy de Maupassant. As formas de análise estarão baseadas em estudos teóricos e em reflexões críticas a respeito

do conceito de beleza, bem como da estrutura do romance. Procuraremos demonstrar como se dá a construção do ideal de beleza em importantes obras da literatura francesa do século XIX, levando-se em consideração a percepção do universo feminino e dos artifícios usados pelas mulheres. Seguiremos o caminho que é necessário aos estudos literários, que conta sempre com a teoria e as análises críticas já constituídas para assim fazer as reflexões necessárias, bem como para propor novas maneiras de pensar a obra literária. Para a nossa análise, portanto, será imprescindível estudar o conceito de beleza. Buscaremos contato com reflexões sobre o conceito de beleza no século XIX como os ensaios críticos de Baudelaire e Textos críticos de Edgar A. Poe, como *A filosofia da composição*. Ao abordar a questão da beleza, entraremos, pois, no universo da Estética e para isso recorreremos a obras sobre o assunto, como a *Iniciação à estética*, de Ariano Suassuna; *Curso de estética: o belo na arte*, de Hegel; *A estética do século XIX*, de Vercellone; Kant, *Crítica da faculdade do juízo* e *Los problemas de la estética: la estética fenomenológica*, de Geiger. Interessa ainda conhecer e refletir sobre o aparato crítico concernente às obras em questão, como, por exemplo: *L'Ève future ou le laboratoire de l'Idéal*, de Noiray; *Villiers de l'Isle-Adam exorciste du réel*, de Raitt; *Villiers de l'Isle-Adam: L'amour, le temps, la mort*, de Giné-Janer e *Guy de Maupassant et l'art du roman*, de Vial. Para atingir nosso objetivo, será necessária, ainda, a aplicação das categorias narrativas na análise do romance (narrador, personagem, tempo, espaço, etc.) uma vez que elas se mostram sempre frutíferas nas discussões e novas descobertas dentro do plano formal da obra literária.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

No estudo empreendido durante o mestrado em Estudos Literários, observamos que o romance *Bel-Ami* (1885), do escritor francês Guy de Maupassant (1850-1893), apresenta características que permitem uma aproximação com a estética impressionista. Tal relação pôde ser pensada a partir de alguns aspectos caros aos pintores, como o olhar e o ponto de vista subjetivo, os quais são projetados em um momento e de um determinado lugar. Nessa perspectiva, a ideia do movimento torna-se relevante, tendo em vista que as coisas mudam, transformam-se com o tempo e, por conseguinte, o modo de olhá-las. Como se trata de pontos de vista subjetivos, o que vemos é a apresentação de sensações e impressões, as quais se mostram insuficientes para expressar o todo complexo que é o objeto, aliás, inapreensível.

A partir das reflexões advindas dessa pesquisa acerca do caráter transitório das coisas e dos seres, pudemos observar que as mudanças e transformações ocorrem, também, no âmbito das artes e o que é valorizado em uma época, não necessariamente o será em outra. Vimos, então, a necessidade de pensar um elemento que nos leva a admirar uma obra artística em qualquer época: a beleza. Acreditamos que, no universo maupassantiano, o romance *Fort comme la mort* (1889) é aquele que melhor nos permitirá discutir esta questão.

A fim de avançar nos estudos sobre a literatura francesa da segunda metade do século XIX, decidimos atuar, então, no âmbito da literatura comparada e verificar como a beleza é pensada e desenvolvida em um contemporâneo de Maupassant, o escritor Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), autor fundamental para o conhecimento da literatura do final do século XIX, cuja visão de mundo e de arte, no momento do final do século tão conturbado, pode ser encontrada em uma obra tão variada, com uma escritura e um estilo personalíssimos.

Pouca é a diferença de tempo de nascimento entre Villiers e Maupassant: ambos nasceram na primeira metade do século XIX, no qual a difusão e a convivência de múltiplas maneiras de pensar a vida e a arte permitiram a criação e o surgimento de grandes obras literárias. Embora tenham seus textos publicados na segunda metade do século, cada um desses autores sofre suas influências particulares no âmbito das artes e aproxima-se mais de uma tendência artística ou de outra.

Guy de Maupassant, direcionado para as Letras já na casa materna, iniciou seu caminho na arte de escrever sob a orientação do escritor Gustave Flaubert, e também do poeta Louis Bouilhet, o qual acolheu seus primeiros versos. Seu mestre Flaubert transmitiu-lhe o amor pela sobriedade e objetividade, bem como a disciplina para a escrita e seu pessimismo diante do mundo.

O escritor francês Jean-Marie-Mathias, conde de Villiers de l'Isle-Adam, autor de *Axël*, *L'Ève future* e *Contes cruels* compôs uma obra rica em significações. Tendo sido um dos grandes escritores do século XIX, teve convivência com Charles Baudelaire, foi admirado por Stéphane Mallarmé, J.-K. Huysmans e Paul Valéry, entre outros, e influenciou seus contemporâneos. Considerado por muitos teóricos e entre os próprios poetas de seu tempo um precursor do movimento simbolista, dedicou-se à prosa e apresenta-nos um universo simbólico riquíssimo em suas narrativas.

Em comum entre eles está a crítica à sociedade francesa contemporânea e a seus valores. Ambos usam da ironia em seus textos, para realizar essas críticas. Além

disso, atuam, por vezes, no âmbito da literatura fantástica. Acreditamos que a construção do ideal de beleza nos romances *L'Eve future* (1883), de Villiers, e *Fort comme la mort* (1889), de Maupassant, se dá a partir da percepção do universo feminino e dos artifícios usados pelas mulheres, os quais podem ser associados à arte, na medida em que esta se afasta cada vez mais de seu vínculo com a realidade - e o natural -, voltando-se para si mesma.

Muitos eventos ocorrem no século XIX e muitas ideias e modos de perceber as coisas convivem. Assim, também o modo de pensar a beleza se transforma. A ideia de belo que repercute modernamente nada tem a ver, pois, com o sentido platônico em que a beleza está ligada ao Bem, e que, entre todas as substâncias perfeitas, reserva-se o privilégio de ser amável. No espaço artístico da modernidade a beleza se transforma e pode ser pensada a partir da fórmula do poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867): “o belo no horrível”.

Para Baudelaire (1995), a beleza constitui-se de um duplo aspecto: é feita de um elemento eterno, invariável, e de um elemento relativo, circunstancial, de acordo com as manifestações da própria época, como a moda, a moral, a paixão; o elemento relativo introduz um movimento incontável. Nesse sentido, há um aspecto ideal e permanente da beleza e outro sujeito às mudanças do tempo. Para o autor de *As flores do mal*, o artista é capaz de perceber a beleza particular dos novos tempos. Ela pode ser extraída do próprio mal, do feio, da dor, da doença, do pecado, do vício e da morte e, nesse sentido, o poeta transforma, por meio das palavras, o que é ordinário e feio em obra de arte.

A questão da beleza pode ser pensada nos romances *L'Eve future* (1883), de Villiers, e *Fort comme la mort* (1889), de Maupassant. Os autores abordam em seus romances temas como o amor, a beleza, a perfeição, o eterno e, também, a arte, questões que são colocadas de maneira peculiar em cada um. Ambos chamam a atenção para a figura feminina, com seus estratagemas para seduzir e encantar. Enquanto em Maupassant encontramos o amor sensual, o desejo, a paixão, em Villiers, a partir da consciência das consequências de ceder aos desejos, há a busca pelo ideal, com o abandono das vaidades humanas.

Villiers, ao renunciar à experiência do mundo exterior, privilegia a experiência imaginativa e, dessa forma, seus heróis, como “[...] os heróis dos simbolistas, prefeririam renunciar à vida comum a lutar para se abrirem um lugar nela; abandonam suas amantes, preferindo os sonhos.” (WILSON, 2004, p. 260). Para

Villiers, as ideias são mais reais que a matéria e as ilusões permitem a criação dos seres pela força do espírito. Além dessa evasão imaginativa, em Villiers, a ideia da decadência do mundo real está claramente expressa nas críticas que faz à burguesia e à fé cega que ela tem na ciência e no progresso. Ele retrata a estupidez e juízos de valores de sua contemporaneidade (DOMINGOS, 2009).

Já o romance *Fort comme la mort*, escrito em 1889, apresenta a angústia do personagem Olivier Bertin em relação ao envelhecimento e à proximidade da morte. O pessimismo do autor manifesta-se nos diálogos dos personagens – nobres decadentes e novos-ricos interesseiros em busca de ascensão social – ou na voz de Olivier Bertin, solitário inconformado que busca preencher a vacuidade de sua existência frequentando essa mesma sociedade que critica.

Assim como fez Baudelaire ao elogiar o artifício, chamando a atenção para as roupas, os acessórios, os cosméticos, a moda, tendo em vista que estes representam a transitoriedade, esses elementos também podem ser encontrados nos romances de Villiers e Maupassant. Enquanto neste último, os fenômenos transitórios revelam-se exuberantes, embora decadentes e indicadores de degenerescência, em Villiers há, a partir dessa decadência, a reivindicação do elemento ideal e estático da beleza. Em *Fort comme la mort*, há a valorização dos artifícios femininos, vistos como um elemento importante para realçar a beleza natural. No caso de *L'Eve future*, a beleza aparente do corpo feminino das mulheres que seduzem os homens, levando-os, com a separação a buscar a morte, corresponde, na verdade, a subterfúgios artificiais para esconder o que é natural. Assim, as roupas, a maquiagem e todos os acessórios servem apenas para construir uma imagem perfeita, iludindo os olhos e sentidos dos homens. Essa beleza física não tem, entretanto, seu correspondente na alma humana. Villiers, inclusive, ao falar sobre o funcionamento da androide, vai descrever o corpo humano, cuja pele separa o exterior harmonioso e belo do interior, com os componentes do organismo, que causam repugnância e horror.

Se no romance de Maupassant se tem a busca pelo ideal de beleza associado ainda ao elemento natural, “real”, ainda que se valorizem os artifícios usados para realçar ou criar o belo, em Villiers há o abandono do elemento natural e a ideia de que o artifício por si mesmo consegue atingir o ideal, obtendo um efeito ainda mais surpreendente e belo que aquele ligado ao natural.

A consciência de que a beleza está condenada ao horror e à morte está presente tanto no romance *Fort comme la mort*, como em *L'Eve future*. A angústia que

a ameaça e a expectativa da morte inspiram são elementos valorizados, pois permitem criar o vazio necessário para o culto da melancolia e do tédio. Além disso, ambos os romances dialogam com as artes e isso possibilita a discussão do tema da beleza das coisas representadas, ao mesmo tempo em que permite abordar a questão da morte e das coisas que se transformam, refletindo sobre o tempo e a eternidade.

O amor pelo belo mostra-se, então, mais “forte que a morte”, mas resta saber que belo é esse, que seduz e encanta, tendo em vista que o que é belo e valorizado em uma época, pode não o ser em outra. Se em *Fort comme la mort* há a tentativa de tornar eterno um instante, em *L’Eve future* o que se observa é o desejo de se ter acesso ao eterno, nem que seja por um instante.

ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

Atualmente, estamos na fase de cumprimento de créditos em disciplinas. Também realizamos leitura da bibliografia da pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, B. O pintor da vida moderna. Tradução de Suely Cassal. In: _____. **Poesia e prosa**. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995. p.851-882.
- BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. Tradução José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CAMARANI, A. L. Baudelaire: o esboço da "Deusa da Decadência". **Lettres Françaises**, Araraquara, n.1, p.1995. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/1276/1021>>. Acesso em: 13 junho 2013.
- DOMINGOS, N. **O universo simbólico em Contes cruels de Villiers de l’Isle-Adam**. Araraquara, 2005. 160 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.
- GENETTE, G. **O discurso da narrativa**. Lisboa: Vega Universidade, [19--].
- GINÉ-JANER, M. **Villiers de l’Isle-Adam: L’amour, le temps, la mort**. Paris: L’Harmattan, 2007.
- HEGEL, G. W. F. **Curso de estética: o belo na arte**. São Paulo: M. Fontes, 1996.
- MAUPASSANT, G. de. **Fort comme la mort**. Paris: Gallimard, 1983.
- NOIRAY, J. **L’Ève future ou le laboratoire de l’Idéal**. Paris: Editions Bélin, 1999.
- PIERROT, J. **L’imaginaire décadent: 1880-1900**. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- POE, E. A. **Filosofia da composição**. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- RAITT, A. W. **Villiers de l’Isle-Adam exorciste du réel**. Paris: J. Corti, 1987.
- _____. **Villiers de l’Isle-Adam et le mouvement Symboliste**. Paris: J. Corti, 1986.
- SUASSUNA, A. **Iniciação à estética**. 7.ed. Rio de Janeiro: J. Ollympio, 2005.
- VERCELLONE, F. **A estética do século XIX**. Lisboa: Estampa, 2000.
- VIAL, A. **Guy de Maupassant et l’art du roman**. Paris: Librairie Nizet, 1971.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM. **Oeuvres complètes**. Édition établie par Allan Raitt et Pierre-georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie bellefroid. Paris: Gallimard, 1986. (Bibliothèque de la Pléiade, 1).

_____. **A Eva Futura**. Tradução Ecila de Azeredo Grünewald. São Paulo: Edusp, 2001.

WILSON, E. **O Castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

O REALISMO MÁGICO, REFERÊNCIAS HISTÓRICAS E A ALEGORIA: AS CONFLUÊNCIAS EM *IL BARONE RAMPANTE*, DE ITALO CALVINO E *EL SIGLO DE LAS LUCES*, DE ALEJO CARPENTIER

Kelli Mesquita Luciano

Doutoranda

Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro (Or.)

1.Objetivos

O interesse pela comparação entre *Il barone rampante* (1957), de Italo Calvino e *El Siglo de las Luces* (1962), de Alejo Carpentier, é proveniente de pontos em comum que as duas narrativas apresentam, como referências a conflitos históricos do século XVIII, por exemplo, a Revolução Francesa e também traços da vertente do realismo mágico. Além desses fatores, identificamos nestes romances, a presença de elementos alegóricos e simbólicos, no que diz respeito à busca pelo conhecimento, pela cultura e pela fé na razão, e que também sugerem o sentimento de dilaceração do intelectual diante das contradições políticas que o cercam.

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, evidenciam-se as incertezas, o conflito entre o interior do indivíduo e a realidade externa – o que se expressa mediante a ocorrência de acontecimentos insólitos. Considerando-se que, um dos grandes problemas da arte do século XX, é a resistência à objetividade, pode-se apontar que o ficcionista buscou uma solução que restabelecesse a ligação entre a narrativa e a realidade, sem com isso anular seu juízo ético e histórico, daí a opção por eventos inusitados, que apresentam características do realismo mágico. 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.

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 movimenta 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; possuem gostos excêntricos; vivenciam frustrações diante das contradições políticas do ideário francês, mas ainda assim, têm esperança numa mudança, que gerasse uma sociedade melhor.

2. Metodologia

No primeiro item da Pesquisa, comentaremos algumas características fundamentais da feitura poética de Calvino e de Carpentier e alguns aspectos da narrativa como: narrador e focalização; indicações de tempo e espaço; traços marcantes dos protagonistas e das personagens secundárias. Observaremos, também, em que medida os protagonistas Cosme Chuvasco de Rondó em *Il barone rampante* e Esteban em *El siglo de las luces*, representam o intelectual com formação iluminista, pois fazem estudos sobre filosofia, ciências, religião, política, literatura e participam de movimentos revolucionários.

No item segundo, tratamos algumas referências históricas, que são feitas em *Il barone rampante*, que transcorre no século XVIII, assim como alguns pontos de convergência com o contexto histórico não ficcional do século XX, período no qual Calvino e Carpentier escreveram as obras em estudo, haja vista que ambos os momentos possuem pontos de ligação, como, por exemplo, a decepção do intelectual de esquerda com a sociedade e com posturas políticas que o norteiam. Para tanto, utilizaremos as teorias de autores como, Freitas, Lukács, Benjamim, entre outros, que serão incluídos, quando relevantes ao desenrolar de nossas investigações.

No terceiro item, analisamos alguns traços do realismo mágico a partir de eventos inusitados das narrativas, tendo em vista a contextualização em que ocorrem e seus posteriores desenvolvimentos como, por exemplo, o fato de Cosme em *Il barone rampante*, decidir morar nas árvores e recusar-se a voltar para a terra e em *El siglo de las luces*, haver referências à mestiçagem, a rituais de diferentes crenças e à ocorrência

de situações insólitas. Para o alcance de tais objetivos, partimos de teorias de estudiosos como: Chiampi, Carpentier, Spindler e Moses.

Por fim, nos debruçaremos sobre algumas conceituações sobre a alegoria e os símbolos feitas por Hansen, Todorov, Goethe e Koethe a fim de analisarmos as obras em torno da temática do intelectual que muda de ponto de vista para ampliar seu campo de visão e que mantém a esperança em uma sociedade igualitária e justa. Vale lembrar que esta postura dos protagonistas remete à visão de muitos intelectuais do século XX, por isso verificaremos a relação alegórica estabelecida entre o contexto do século XVIII, período no qual se passam os dois romances e o século XX, período, no qual as obras foram produzidas pelos autores estudados.

3. Fundamentação teórica e o estágio atual da pesquisa

No primeiro item da Tese, iremos nos debruçar sobre alguns comentadores da ficção calviniana a fim de destilar algumas informações fundamentais sobre o contexto histórico e biográfico do ficcionista. Utilizaremos *Stile Calvino* (2004), de Asor Rosa; *Invito alla lettura di Calvino* (1972), de Bonura; *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)* (1981), de Manacorda, que nos será útil em relação às polêmicas literárias do Pós-Guerra. Recorreremos a *Mondo scritto e mondo non scritto* (2002) e *Lezioni americane - sei proposte per il prossimo millennio* (1993), de Calvino, que tratam respectivamente da literatura italiana e da experiência literária no mundo moderno, podemos incluir outros críticos, de acordo com o desenvolvimento da pesquisa.

Para a investigação da obra carpentiana, ainda no primeiro item da Pesquisa, realizaremos as leituras de: *Alejo Carpentier: em busca do real maravilhoso* (1984), de Quiroga; da Tese de Doutorado: *Alejo Carpentier* (1998), de Silva; de *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier* (19--), de Palermo; de *Romance Hispano-Americano* (1986), de Jozef; de *Literatura e História na América Latina* (1993), de Chiappini & Aguiar e de *Literatura e Consciência política na América Latina* (1971), de Carpentier, entre outros autores que poderão ser inseridos no transcorrer do Projeto.

Para a feitura da comparação entre as obras utilizaremos como embasamento teórico: *Literatura comparada: história, teoria e crítica* (2000), de Sandra Nitrini; *Literatura comparada: textos fundadores* (1994), de Eduardo Coutinho e *Que é literatura comparada?* (1995), de Pierre Brunel.

Averiguaremos alguns caracteres da fábula presentes em *Il barone rampante*, de acordo com Propp em *Morfologia do conto maravilhoso* (1984) e de certos traços do Barroco encontrados em *El siglo de las luces*, a partir das seguintes leituras de: *Estilo Barroco y Personalidad Creadora* (1977), de Carreter; *Barroco e Modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana* (1998), de Chiampi e *Coordenadas do Barroco* (1965), de Julio Garcia Morejón. Estes apontamentos teóricos são importantes, pois revelam influências que foram refletidas na feitura poética de Calvino e de Carpentier, isto é, esses traços indicam algumas experiências literárias, que os dois autores tiveram e que marcaram profundamente suas formas de escrever literatura.

Faremos uma análise sobre os aspectos da narrativa, que envolvem: o narrador, foco narrativo, tempo, espaço, personagens principais e secundárias a partir das definições de Genette em *Discurso da narrativa* (s/d.). É relevante destacar que associaremos a este item da Tese, características de personagens mulheres, que possuem um comportamento diferente do que o padrão social do século XVIII pregava, no caso, Batista, a irmã de Cosme, a Generala, Konradine de Rondó, mãe de Cosme, Violeta, a grande paixão de Cosme em *Il barone rampante* e Sofia em *El siglo de las luces*. Para esses fins foi relevante o estudo do seguinte aparato teórico em conjunto com a análise de algumas passagens das obras referidas: *Feminismo e literatura no Brasil* (2003), de Constância Lima Duarte e *Literatura y Feminismo* (2009), de Blas Sánchez Dueñas; o capítulo “Variações sobre Sexo e Gênero - Beauvoir, Wittig e Foucault” (1987), de Judith Butler; “Feminismo em tempos pós-modernos” (1994), de Heloisa Buarque de Hollanda; *Mística Feminina* (1971), de Betty Friedan; *Historia de las mujeres* (2006), organizado por Georges Duby e Michelle Perrot e *Gênero e Ciências Humanas- desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres* (1997), de Neuma Aguiar.

No segundo item desta Pesquisa, identificamos nas duas obras em questão, algumas referências históricas presentes em ambas, haja vista que os enredos ocorrem no século XVIII, onde são contextualizados os ideais da Revolução Francesa e do Iluminismo, além da menção de figuras da História oficial e de Instituições históricas nos dois romances estudados. Para esse escopo empregaremos os seguintes textos: *A Revolução Francesa* (1976), de Lefebvre; *A Revolução Cubana* (2004), de Ayerbe; *Literatura e História. O romance revolucionário de André Malraux* (1986), de Freitas e *Romance e História* (1989), da mesma autora; “ ‘História é um esboço:’ a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance” (1995), de Lammert; “O

romance como epopéia burguesa”(1999), de Lukács; *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e poética* (1994), de Benjamin. Em seguida, faremos uso de colocações de Calvino, que no prefácio de *I nostri antenati*, afirma a importância que o poder da imaginação teve para sua produção artística.

No terceiro item da Tese, apontamos alguns eventos insólitos existentes nas duas narrativas, que correspondem a certos traços do realismo mágico. Para esses fins faremos uso dos seguintes textos: *O Realismo Maravilhoso. Forma e Ideologia no romance Hispano-Americano* (1980), da crítica Chiampi; o Prefácio do romance: *O Reino deste mundo* (1985) e o capítulo: “O barroco e o real maravilhoso” (1987), de Carpentier; o artigo: *Magic Realism: a typology* (1993), de Spindler; *Magical Realism At World’s End* (2001), de Moses, entre outros.

Na etapa final do trabalho, verificaremos as convergências temáticas observadas nas duas obras, assim como as especificidades de cada uma. Para a averiguação das temáticas da memória e da loucura, que podem ser narradas a partir de recordações de situações históricas conflituosas, por parte de personagens, como Biágio em *Il barone rampante* e Esteban em *El siglo de las luces*, fizemos uso dos seguintes textos: *A memória coletiva* (1990), de Maurice Halbwachs; “Entre memória e história – A problemática dos lugares” (1993), de Pierre Nora; *A memória, a história, o esquecimento* (2007), de Paul Ricoeur; *Linguagem e trauma na escrita do testemunho* (2011), de Jaime Ginzburg e do capítulo: “Funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance” (1988), de Mikhail Bakhtin.

Por fim, almejamos a análise de alguns elementos alegóricos e simbólicos encontrados nas referidas obras a partir das obras dos teóricos a seguir: *Alegoria construção e interpretação da metáfora* (2006), de Hansen; *Teorias do símbolo* (1996), de Todorov; *Escritos sobre arte* (2006), de Goethe; *A alegoria* (1986), de Koethe; *A imaginação simbólica* (1993), de Durand e *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2002), do mesmo autor. Observamos a alegoria das contradições do contexto histórico revolucionário do século XVIII, que remete a movimentos políticos como o nazismo, fascismo, e socialismo no século XX, período em que as obras foram escritas. Dedicamo-nos também a análise do viés simbólico, que os intelectuais, Cosme, Biágio e Sofia, mencionados em ambas as obras sugerem, pois presenciam tiranias políticas, todavia mantêm a ideia fixa na relevância dos estudos científicos, literários, históricos, políticos e filosóficos em favor de mudanças positivas e efetivas na sociedade.

4. Referências bibliográficas

- AGUIAR, Neuma. **Gênero e Ciências Humanas- desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 1997.
- ASOR ROSA, Alberto. **Stile Calvino**. Torino: Einaudi, 2004.
- AYERBE, Luis Fernando. **A Revolução Cubana**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. Funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance. In: _____. **Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 275-281.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e poética**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BONURA, Giuseppe. **Invito alla lettura di Calvino**. Milano: Mursia, 1972.
- BRANDÃO, Eduardo; BERLINER, Claudia. **Señas: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileño/Universidad de Alcalá de Henares**. Departamento de Filología; tradução de Eduardo Brandão, Claudia Berliner. - São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. M. **O que é literatura comparada?** Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, USP; Curitiba: UFPR, 1990.
- BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Witting e Foucault. In: BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucila (org.). **Feminismo como crítica da Modernidade**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987. p. 139-154.
- CALVINO, Italo. **Os nossos antepassados**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo. Companhia das Letras, 1990.
- _____. **Mondo scritto e mondo non scritto**. Milano: Oscar Mondadori, 2002.
- _____. **I nostri antenati: Il visconte dimezzato. Il barone rampante Il cavaliere inesistente**. Milano: Mondadori, 2003.
- CARPENTIER, Alejo. **Literatura e Consciência política na América Latina**. Trad. Manuel J. Palmeirim. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971.
- _____. O barroco e o maravilhoso. In: _____. **A literatura do maravilhoso**. Trad. Rubia Piatas Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.
- _____. **O Século das Luzes**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. **El Siglo de las Luces**. Barcelona: Seix Barral, 2007.
- CARRETER, Fernando Lázaro. **Estilo Barroco y Personalidad Creadora**. Madrid: Cátedra, 1977.
- CHIAMPÌ, Irlemar. **O Realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- _____. **Barroco e Modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998. (Estudos: 158)
- CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de. (Org.). Trad. Joyce Rodriguez Ferraz (espanhol), Ivone Daré Rabello e Sandra Vasconcellos (francês). **Literatura e História na América Latina**. Seminário Internacional – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- COUTINHO, Eduardo F., CARVALHAL, Tania F. (Org.). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 17, n. 49, p. 151-172, set/dez. 2003.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle (orgs.). **Historia de las mujeres**. 5. ed. Madrid: Santillana, 2006. 5. v.

- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa. Perspectivas do Homem, 1993.
- _____. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. Trad. Hilder Godialno. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FREITAS, Maria Teresa de. **Literatura e História. O romance revolucionário de André Malraux**. São Paulo: Atual, 1986.
- _____. **Romance e História**. Ponta Grossa: Uniletras, n. 11:109-118, dez. 1989.
- FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1971.
- GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, f. (Org). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.p.629-658.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Escritos sobre arte**. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas, 2006.
- GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In:____. SALGUEIRO, Wilberth (Org.). **O testemunho na literatura**: representações de genocídios, ditaduras e outras violências. Vitória: Edufes, 2011, p. 19-29.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- HANSEN. João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Feminismo em tempos pós-modernos. In: _____. **Tendências e impasses**: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 7-19.
- ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, J.C. de C. (Org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Trad. Bluma Waddington Vilar; João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999. p. 63-78.
- JOZEF, Bella. **Romance Hispano-Americano**. São Paulo: Ática, 1986. (Fundamentos).
- KOETHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo. Ática, 1986. (Princípios).
- LAMMERT, Eberhard. “História é um esboço”: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance. Trad. Marcus Vinícius Mazzari. **Revista Estudos Avançados**. São Paulo, v. 9, n.23, p. 289-308, 1995.
- LEFEBVRE, Georges. **A Revolução Francesa**. São Paulo: Ibrasa, 1976
- LUKÁCS, Georg. O romance como epopéia burguesa. Trad. Letizia Zini Antunes. **Ad Rominem**, São Paulo, n. 1, p. 87- 136, 1999.
- MANACORDA, Giuliano. **Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)**. Roma: Riuniti, 1981.
- MEA, Giuseppe. **Dicionário de ITALIANO-PORTUGUÊS**. Porto: Porto Editora, 1990.
- MOREJÓN, Julio Garcia. **Coordenadas do Barroco**. São Paulo: Seção Gráfica da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1965.
- MOSES, Michael Valdez. Magical Realism At World’s End. **Literary Imagination. The Review of the Association of Literary Scholars and Critics**. Durham, v. 3 - I, p. 105 -133, 2001.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In:____. **Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, 1993, p. 07-28.

- PALERMO, Zulma, **Historia y Mito en la Obra de Alejo Carpentier**. [s.l.p.] [s.n.] [19--].
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**. Porto Alegre, v. 42, n.4, 2007, p.137-155.
- PROPP, Vladimir Iakovlevich. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Trad. Jasma Paravich Sarkan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- QUIROGA, Jorge. **Alejo Carpentier: em busca de real maravilhoso**. Trad. Izaleo Sardemberg. Revisão Rachel Holghacker, José G. Almeida Filho. São Paulo: Editora brasiliense, 1984.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas. **Literatura y feminismo: una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX**. Sevilla: ArCiBel, 2009.
- SILVA, Rosa Maria da. **Alejo Carpentier**/ Rosa Maria da Silva - Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista , Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas , Campus de São José do Rio Preto, 1998.
- 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.
- TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996.
- WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In:_____. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 252-262.

ASPECTOS DO ROMANCE *PEDRO PARAMO*

Larissa Müller de Faria
Mestranda - Bolsista CNPQ
Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite (Or.)

O presente trabalho visa analisar o romance *Pedro Páramo*, publicado em 1955, pelo viés do conceito do realismo maravilhoso e do novo romance francês. A partir dessa narrativa, propomo-nos a refletir sobre alguns mecanismos que constituem tais conceitos no enredo da obra. Nessa perspectiva, o que se propõe é uma abordagem da relação entre o imaginário e a realidade, o elemento sobrenatural e a memória no desenvolvimento do romance, aspectos que dialogam com os conceitos a serem tratados.

Para tal propósito, primeiramente, fizemos um levantamento bibliográfico a ser estudado e tratado e que terá como fontes os periódicos e bancos de dados de pesquisas virtuais, além de bibliotecas. Posteriormente, procuramos estabelecer um diálogo entre os conceitos e teorias a serem abordadas para, finalmente, dar início à realização da dissertação, a qual visa demonstrar a aplicação de tais estudos teóricos no objeto da presente pesquisa, a obra *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. A base teórica está centrada nas obras de Irlemar Chiami e Leila Perrone Moisés, bem como em outras que possam contribuir para o problema proposto, como a “Teoria do Romance”, de Luckács, e “O discurso narrativo”, de Genette, bem como “Análise estrutural da narrativa”, também da autoria de Genette, por exemplo, só para citar algumas das obras consultadas. As teorias utilizadas até o momento são aquelas que auxiliam na compreensão do romance como gênero, do conceito do realismo maravilhoso e das estruturas narrativas.

A pesquisa encontra-se na fase de redação do Relatório de Qualificação e o primeiro capítulo já está sendo escrito, no qual estudo e apresento, por exemplo, a questão das instâncias narrativas.

A obra *Pedro Páramo* é capaz de suscitar diversas leituras, desde os aspectos da vida social quanto da individual, concretizando-se como espaço de uma nova linguagem. É nesse sentido que o presente trabalho abordará e enfocará o estudo

da voz principal de Juan Preciado, pois é nesse fio que vai tecendo o enredo da obra que temos não só a presença da voz lírica, mas também a presença de outras vozes (personagens já mortas) que constituem a narrativa. Nessa perspectiva, o estudo e a abordagem do realismo maravilhoso em sua relação com procedimentos do *nouveau roman* se fará presente e permeará todo o trabalho. Ambos os conceitos permitem a imaginação e reinvenção do enredo, que se dará sob uma perspectiva subjetiva, o que não só rompe com as características do enredo linear finissecular, mas também concebe na narrativa uma nova forma de apreender esse mundo fragmentado em que vivemos. Em Rulfo, percebemos claramente tal ruptura, que terá como resultado a experimentação de outras soluções técnicas para constituir uma imagem plurivalente do real no plano da linguagem.

O recorte pelas abordagens teóricas do realismo maravilhoso e do novo romance deve-se ao fato de que ambos permitem ao leitor perceber a centralização das diferentes vozes líricas (algumas já mortas) que exercem o papel de narradores, o que desorienta o leitor, como será apresentado. Essa estrutura lírica compõe, nessa narrativa, um de seus problemas centrais na leitura e na determinação da voz e do foco narrativo. Para Bary (sem data: 907), crítico literário, *Pedro Páramo* é uma “*fusión de elementos narrativos, líricos y dramáticos, gracias a la naturalidad y la osadía con las que Rulfo crea un mundo en que coexisten muertos y vivos, presente y pasado, cosas ‘normales’ y cosas ‘míticas’*”, enfim, uma obra de ‘*ensueños y lejanía*’. Nesse sentido, a questão da instância narrativa é essencial para o entendimento de como o “dizer” (a narração) e o “perceber” (a perspectiva) se articulam para produzir efeitos, e “como a percepção do mundo romanesco se encontra filtrada pelo espírito do centro de orientação, a perspectiva narrativa é influenciada pelo psiquismo do perceber” (REUTER, 2002: 73-74). Nessa mesma esteira de pensamento, encontramos em Genette (1995) uma diferença que também será tratada neste estudo de forma significativa, a questão da “narrativa” versus a “narração”. Aqui, mais do que pensar a história que está sendo contada, vamos refletir sobre o “acto narrativo produtor”, propondo um paralelo entre este e a questão do “perceber” apontada por Reuter.

Juan Preciado, voz central, encontra-se sozinho em um mundo que parece não lhe pertencer. Ao longo da narrativa, ele parece surpreender-se e não compreender o que está acontecendo, o que comprovamos com as suas indagações sem repostas claras, refletindo na sua busca incessante de uma referenciação que não está na realidade concreta, o que é angustiante até para o leitor. A angústia tratada na narrativa está

permeada pela busca ontológica “Quem sou eu?”, fundamental para a reconstrução da memória. Tal afirmativa dialoga também com o desenvolvimento contemporâneo do romance, em que a experiência individual é sempre subjetiva, única e, portanto, inovadora.

Ademais, percebemos que o tempo não está determinado, pois, assim como a voz principal, apresenta-se também fragmentado e mítico. Só nos é permitido saber que se trata de uma voz que, no presente de sua enunciação, descreve Comala a partir de um olhar do passado. Dessa forma, a consecutividade dos fatos e acontecimentos, espaciais e temporais, por exemplo, aparece subjugada às vozes líricas presentes na narrativa. Tudo está subjugado a elas, transformado em acontecimento mítico, tanto as personagens, como os lugares e os tempos encontram-se desprovidos de precisão histórica, o que também será abordado. Nessa perspectiva, Poza e Figueredo (2011: 260) sublinham que

a estrutura narrativa de *Pedro Páramo* rompe com o determinismo causalista pela maneira como presente e passado se aglutinam e pelas múltiplas perspectivas das personagens que se entrecruzam para formar uma imagem de Comala, subvertendo o modo de operacionalização do realismo tradicional.

É em função da pluralidade de vozes, ou ainda, da polifonia², que o presente trabalho abordará, de forma significativa, o seu estudo e, conseqüentemente, diferentes e simultâneas narrações presentes na obra. Trata-se de uma narrativa entrecortada pela voz em primeira pessoa que narra, em seu presente, o passado, recorrendo à sua memória e à memória de sua mãe, bem como ao pronunciamento de demais vozes (personagens já mortas), o que desestabiliza e desorienta o leitor, que não sabe de que voz se trata.

Com relação ao espaço, temos a descrição de um ambiente desolado, desamparado e hostil, ao qual temos acesso a partir das descrições feitas pelas diversas vozes. Descrições que surgem não só subjugadas às memórias destas, mas também funcionam como “narradores”, em alguns casos. A questão do espaço também será estudada, já que uma das leituras que podemos fazer é a deste funcionando também como uma personagem:

Sí, - volvió a decir Damiana Cisneros -. Este pueblo está lleno de ecos. Yo ya no me espanto. Oigo el aullido de los perros y

dejo que aúllen. Y en días de aire se ve al viento arrastrando hojas de árboles, cuándo aquí, como tu ves, no hay arboles. Los hubo en algún tiempo, porque si no ¿de dónde saldrían esas hojas? (RULFO, 1985: 37)

Atentando para a própria ideia dos *ecos*, o estudo da discussão sobre o papel do narrador e sua importância para a construção desse romance é essencial para a compreensão de sua estrutura, bem como da destruição do discurso linear. Segundo Reuter (2002: 72), “a questão das vozes narrativas concerne ao fato do *contar*. A das *perspectivas* (*focalizações, visões ou pontos de vista*) concerne ao fato do *perceber*”. Assim, podemos dizer que a narrativa de Rulfo, objeto deste estudo, tem relação íntima com o fato de *contar* e *perceber*, uma vez que é a partir das vozes e, conseqüentemente, focalizações e pontos de vista distintos e variados, que temos o desenrolar da história em um tempo não determinado cronologicamente. Coadunado com Reuter, Genette (1995: 27) sublinha que o discurso, “enquanto narrativo vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive de sua relação com a história que profere”.

A fragmentação não só existe, mas também é necessária, porque é nas vozes líricas ou no narrador, que conduz a narrativa, que está veiculada a voz de alguém, das personagens mortas, por exemplo, que se encontra em um tempo não identificado e que, ao mesmo tempo, não possui característica de uma pessoa, já que não é descrita fisicamente nem psicologicamente. É através da memória das personagens que nascem as imagens que fazem parte do romance, já que se trata da descrição de um local que não conhecemos e imaginamos apenas pela descrição que nos é concedida. É a memória que permite às personagens construir-se intimamente, já que suas visões são a projeção de seus estados diante do universo, o que é sempre subjetivo, demonstrando as sensações e sentimentos trazidos pela memória.

Enfim, o intuito deste trabalho foi tentar apresentar o estágio atual da pesquisa de que resultará a nossa dissertação de Mestrado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIGUCCI. D. **O escorpião encalacrado**. Companhia das letras. São Paulo: 1995
- BARTHES. R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa. 5 ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2008.
- BARY. D. **Poesia y narración en cuatro novelas mexicanas**. Santa Bárbara: University of Califórnia. sem data.
- BOSI. A. (org.) O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CANDIDO. A ____ **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1977.

- CHIAMP. I. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Editora perspectiva S. A, 1980.
- ECHAVARREN. R. **Pedro Páramo: la muerte del narrador**. Revista de literatura hispánica. New York: The Berkeler Eletronic Press, 1981.
- FIGUEREDO. T. C, POZA, J. A. M. **Os limites do realismo artístico em Pedro Páramo, de Juan Rulfo**. Revista Crítica Cultural: 2011.
- GENETTE. G. Discurso da Narrativa. Lisboa: Vega Universidade, 1995.
- JAMES. H. **A arte da ficção**. Trad. de Daniel Piza. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.
- JOSEF. B. **O espaço reconquistado**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- LEITE. D. M. **Psicologia e literatura**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- LUKÁCS. G. **A teoria do romance**. Lisboa: Presença, 1975.
- MACHADO. I. **O romance e a voz**. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995.
- MIRANDA. M. W. (org.) **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- MOISÉS. L. P. **O novo romance francês**. São Paulo: Editora S. A: 1966.
- NUNES. B. **O drama da linguagem**. São Paulo: Ática, 1995.
- REUTER, Y. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- RICOUER. P. **Tempo e Narrativa**. Trad. Claudia Berline. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010
- ROSENTHAL. E. T. **O universo fragmentário**. São Paulo: Editora nacional e Edusp, 1975.
- RULFO. J. **Pedro Páramo y El llano en llamas**. Argentina: Planeta, 1985.
- VASSALLO. L. (org.) **A narrativa ontem e hoje**. Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro: 1984.

**A *TEBAIDA*, DE PÚBLIO PAPÍLIO ESTÁCIO (CANTOS I-VI):
ESTUDO, TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS.**

Leandro Dorval Cardoso
Doutorando – Bolsista CAPES
Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira (Or.)

1 Objetivos

O objetivo deste projeto é a elaboração de uma tradução poética, em dodecassílabos portugueses, seguida de comentários, dos seis primeiros cantos da obra *Tebais* (*Tebaida*), do poeta Públio Papínio Estácio, de modo a recriar suas relações intertextuais levando em conta não apenas os textos épicos greco-latinos, mas também suas traduções para o português. A tradução será feita com vistas a disponibilizar, pela primeira vez ao leitor lusófono, tanto a obra como comentários que possam esclarecer aspectos poéticos, históricos, políticos, geográficos ou culturais.

2 Metodologia

Por conta das especificidades do projeto, dividimos a metodologia nos seguintes processos, que são, em muitos momentos de sua execução, concomitantes:

- 1) *O projeto de tradução*: estabelecimento e refino do projeto de tradução com vistas a desenvolver, o melhor possível, a poética pela qual transcriaremos, em vernáculo, o intracódigo (CAMPOS, 2013) do épico estaciano. Reflexões como as de Haroldo de Campos (1992; 2013) e de Henri Meschonnic (2010) serão fundamentais nesse ponto, mas não somente elas. Autores como Antoine Berman (1995; 2002; 2007) e André Lefevere (2007) serão de grande valia no estabelecimento das nossas concepções.
- 2) *Leitura do texto de partida*: baseados na recepção crítica da *Tebaida*, especialmente em comentadores como J. A. Amar e N. E. Lemaire (STATIUS, 1825), realizar uma leitura do poema de Estácio com vistas a flagrar suas características elocutivas e métricas, bem como seus procedimentos intertextuais, traçando assim os aspectos do seu intracódigo – ou da sua poética, como o quer Meschonnic;
- 3) *A tradução*: realizamos o exercício de tradução concomitantemente aos outros

processos, buscando adequá-la a novos princípios críticos e/ou tradutórios sempre que necessário;

- 4) *Os comentários*: os comentários são feitos durante a tradução, em trechos nos quais julgamos pertinente apresentar ao leitor interessado aspectos das dimensões histórica, política, geográfica, poética e cultural da obra e também nos momentos em que há alguma relação intertextual com outro texto.

3 Fundamentação teórica e estágio atual da pesquisa

A *Tebaida* é comumente vista pela crítica como uma obra muito marcada pelas relações intertextuais com outras obras da poesia greco-romana. Embora a intertextualidade⁵⁶ seja um aspecto comum à épica e à poesia latinas de um modo geral (BOYLE, 1993; FOWLER, 1997), no poema de Estácio não só o reconhecimento das fontes, mas também a construção dos possíveis sentidos estimulados pelas alusões são movimentos importantíssimos. Para Smolenaars, por exemplo, “somente se nós estivermos preparados para analisar sistematicamente a(s) fonte(s) de Estácio e, assim, estabelecer em todos os detalhes as referências que ele tinha em mente, nós estaremos equipados para interpretar as palavras e o *sentido* do poema” (SMOLENAARS, 1994, p. XXVIII).

No mesmo caminho, Randall Ganiban alega que Estácio teria se utilizado de recursos da obra de Virgílio para modificar os sentidos criados pelo mantuano, mostrando principalmente a inadequação da apresentação “de um governo de um homem só, como o idealizado nas figuras de Eneias e Augusto, o primeiro *princeps* de Roma” (GANIBAN, 2007, p. 2). Para o autor, Estácio cria, assim, uma épica em que, à *pietas* de Eneias e de seus descendentes, impõe-se a *impietas* de Édipo e a destruição da família e do estado (GANIBAN, 2007, p. 26). Há, pois, nessa leitura, uma preocupação muito grande em vincular as relações intertextuais identificadas no épico estaciano às formas de significar da obra, e, pensando nisso, Ganiban declara:

A intertextualidade [...] forma a base da reavaliação política do reinado conforme idealizado na *Eneida* augusta. Não representa, assim, um mero jogo de erudição e nem é um sinal da reverência de

⁵⁶ Com base principalmente em Fowler (1997) e em Prata (2007), a intertextualidade, nesse momento, é para nós uma qualidade de relacionamento entre textos em que um deles, aquele no qual ela é identificada, tanto é afetado pelo(s) texto(s) reconhecido(s) como fonte(s), tendo seus sentidos influenciados pelo conhecimento desse(s) subtextos(s), como também pode influenciar a leitura dos textos ao qual alude.

Estácio por Virgílio. A intertextualidade, mais que isso, gera o sentido da *Tebaida* (GANIBAN, 2007, p. 232).

O fato é que, mesmo se considerarmos uma porção pequena da crítica da *Tebaida*, veremos que a intertextualidade se configura, no épico estaciano, como um dos aspectos do seu *intracódigo* (CAMPOS, 2013), i.e., como um dos aspectos significantes que a linguagem assume dentro da obra, como *informação estética* (CAMPOS, 1992). Ao propormos, aqui, uma tradução pautada nesse aspecto, nós o elegemos como base para o nosso projeto de tradução, o que significa que estabelecemos uma diretriz crítica tanto para nosso empenho tradutório como para a nossa abordagem do texto de partida e mesmo das traduções em português da épica greco-latina, já que as escolhemos como o horizonte de subtextos com os quais estabeleceremos as relações intertextuais em nossa tradução⁵⁷. Esse não é, porém, o único aspecto da obra que nos interessa, mas é a partir do seu papel na *poética*, no *ritmo* (MESCHONNIC, 2010) da *Tebaida* que procederemos ao estudo e à tradução do poema, bem como à abordagem das traduções da poesia épica grega e latina em vernáculo⁵⁸.

Para exemplificar o andamento da proposta, optamos por incluir, a seguir, uma fração do trabalho desenvolvido até agora. Por conta disso, na parte estritamente dedicada à fundamentação teórica nesta seção, optamos por incluir somente algumas visões mais gerais tanto sobre a obra de Estácio como sobre nossa concepção de tradução. Embora o desenvolvimento dessa discussão seja fundamental para nosso trabalho, e o sabemos, no estágio em que a pesquisa se encontra julgamos mais pertinente submeter ao escrutínio aquilo que já temos da tradução e dos comentários⁵⁹. A parte referente ao estudo sobre a intertextualidade na *Tebaida*, bem como a que diz respeito à abordagem das traduções ao português da épica greco-latina serão desenvolvidas posteriormente.

3.1 Resultados Preliminares

⁵⁷ Aqui, nos são especialmente caras as noções de *projeto de tradução* e de *crítica de tradução* desenvolvidas por Antoine Berman (1995 – principalmente) e retomadas, por exemplo, por M. Cardozo (2004; 2009).

⁵⁸ Nossa abordagem dessas obras será feita a partir da noção de *poética sincrônica* de Haroldo de Campos (1969), visto que não temos o intuito de fazer uma história diacrônica da tradução de poesia épica ao português, mas de buscar, criticamente, aspectos da sua poética que possam remeter nossa tradução a uma tradição já um tanto reconhecida em nossa língua.

⁵⁹ No momento em que enviamos este relatório, dispúnhamos de 360 versos traduzidos (*Theb.*, 1.1-360) e comentários para os primeiros 45 versos do poema. Utilizamos, para a tradução, a edição de D. R. Shackleton Bailey (STATIUS, 2003).

A Tebaida, de Públio Papínio Estácio, Canto I, 1-54:

Fraternas hostes, reinos por ódio profano
divididos e os crimes de Tebas em série
o ardor Piério à mente traz. De onde, deias,
devo partir? Da gente atroz eu canto a origem,
dos Sidônios o rapto, as ordens implacáveis
de Agenor e de Cadmo a busca pelos mares?
Longe vou se o lavrador, de Marte oculto,
temente, semeando guerra em chão nefando,
eu seguir ou buscar saber por qual poema
trouxe Anfião às Tírias muralhas os montes,
donde a ira de Baco, grave, contra os muros,
o agir da seva Juno, a quem impôs o arco
Atamante infeliz, por que de alçar-se ao vasto
Jônio a mãe de Palêmon não teve receios.
Mas agora os gemidos de Cadmo e a fortuna
deixo pra trás: meu canto terá por limite
a casa impura de Édipo, já que exprimir
não ousa a insígnia Itálica e os Arcturos triunfos –
dois jugos sobre o Reno, dois pactos sobre o Ístrio –
ou os Dácios expulsos do monte rebelde,
ou nos púberes anos a guerra em defesa
de Jove. E tu, ó glória aposta à Lácia fama,
que sustendo do velho pai as novas obras,
Roma quer sempre, embora o linde mais estreito
os astros todos guarde e a ti celeste plaga
de Boreais e Plêiades e raios livre
incite, e o frenador de ignípedes cavalos
brilhante arco ele mesmo em teus cabelos
imprima, ou Jove a ti conceda igual porção
do céu, manténs contente as rédeas sobre os homens,
e sobre a terra e o mar, poder: o céu recusas.
O tempo de cantar teus feitos vai chegar.
Agora eu tendo a lira e trago Aônias armas:
o cetro destrutivo dos irmãos tiranos,
as fúrias incessantes, as rebeldes chamadas
na pira discordante, reis destituídos
de honras fúnebres, urbes de vida drenadas
e a aquicérula Dirce com Lerno rubor –
tocando o imenso Ismeno as margens secas, Tétis,
ao vê-lo vindo em leito pleno, horrorizou-se.
Qual, Clio, o primo herói? O revolto Tideu?
O vate laureado e tragado de súbito?
Persiste repelindo o flume hostil com corpos
o perturbado Hipómedom; as brutais guerras
do Arcádio e Capaneu, com brio, eu cantarei.
Cos ímpios olhos pela destra ré sondados,
lançara em noite eterna o condenado pejo:
por longa morte, Édipo arrastava a alma.
Nas trevas mergulhado, no recesso fundo
da casa, à luz ocultos, busca seus penates;
e embora a luz do dia em sua mente o cerque
continuamente, as Fúrias assaltam-lhe o peito.
Então as orbes ocas, pena triste e horrenda,

ostenta para o céu e com as mãos cruentas
esmurra a terra inane e roga em voz ferina:

Comentários ao Canto I⁶⁰

1. fraternas hostes – é comum (VESSEY, 1973; BOYLE, 1993; GANIBAN, 2007) que se veja no *fraternas acies* de Estácio uma retomada do *cognatasque acies* de Lucano (*Luc.* 1.4), e o fato de o poeta começar seu canto com uma retomada quase *ipsis litteris* de Lucano é algo extremamente significativo. Assim como Homero (na *Iliáda*, *μῆνιν*, a “ira”; na *Odisseia*, *ἄνδρα*, o “homem”), Virgílio (*arma uirumque*) e Lucano (*bella*), Estácio inicia seu canto com um indício-chave da estrutura temática do seu poema: *fraterna acies*. A palavra que abre o poema, porém, ao contrário de Homero, Virgílio e Lucano, não nos revela *aquilo* que será cantado – a ira, o homem e as armas ou as guerras –, mas nos diz algo *sobre* o que será cantado: a palavra inaugural do canto de Estácio, um adjetivo, nos mostra que o principal não são as hostes envolvidas na batalha a ser entoada, mas sim o fato de serem fraternas – e aqui é importante perceber que é justamente essa a palavra que Estácio prefere no lugar do *cognatas* de Lucano. É para o horror de uma batalha entre tropas irmãs que Estácio quer chamar nossa atenção.

A transformação operada pelo autor no sintagma de Lucano constrói-se a partir daquilo que Smolenaars reconhece como *imitação criativa* (1994, p. XXVIII), e, porque abre o poema, põe esse artifício em destaque, mostrando que sua obra vai além de seus antecessores – não em um sentido valorativo, mas certamente no sentido do inexplorado. Lembrando G. B. Conte (1996, p. 76), “a abertura é o lugar onde todos os sinais indicam a originalidade da obra ou sua posição na produção literária”.

Por esse motivo, em nossa tradução, optamos por uma construção que, de alguma forma, ecoa a *Farsália*, mas também esse complexo de relações por trás das duas primeiras palavras do poema. Agarrando-nos ao nosso princípio de tradução, traduzimos o primeiro verso como “fraternas hostes, reinos por ódio profano”, já que, em ambas as traduções do poema de Lucano das quais dispomos em português, *acies* é traduzido por “hostes” e nenhuma delas utiliza “fraternas” para traduzir o *cognatas* do texto de partida: Filinto Elysio as traduz “hostes parentas”; Brunno Vieira, “hostes irmãs”. Embora Vieira opte pelo adjetivo “irmãs”, ainda assim logramos resguardar alguma especificidade com o adjetivo escolhido, além de mantermos semelhança etimológica com o texto de partida. Dada a importância do adjetivo para o contexto da obra, mantê-lo na primeira posição do verso foi nossa opção, dando a ele, assim, o mesmo destaque dado por Estácio.

3. o ardor Piério: a invocação às musas feita por Estácio não tem como interlocutora, nesse momento, nenhuma musa em específico. A origem do seu canto está no “ardor Piério” (*Pierius ... calor*), uma referência ao monte Píero, localizado na Macedônia, também tido como morada das Musas. O vocativo plural “deias” empregado logo na sequência, porém, nos dá mostras de que o poeta conta com o auxílio de todas as musas para compor seu canto. Mais adiante (v. 41), porém, dirige-se a Clio – o que torna a acontecer em 10.630 –, comumente vista como a musa dos relatos históricos. Outras invocações à Clio na poesia greco-latina: Píndaro, *N.*, 3.83; Baquilides, *Dith.*, 3, 12, 13; Calímaco, *Aetia*, frag. 43; Valério Flaco, *Fl.*, 3.14.
- 4-14. durante esses dez versos, o poeta passa em revista diferentes momentos da história de Tebas, indo desde o rapto de Europa, que levou à fundação da cidade, até o episódio envolvendo Ino e seu filho Palêmon, quando a mãe se atira ao mar com o

⁶⁰ Por causa do espaço disponível, escolhemos apenas alguns dos comentários que já realizamos.

filho no colo. Eis, portanto, “o passar dos culpados Tebanos” do verso anterior. É necessário que o poeta enumere diversos desses culpados aqui para que, mais adiante, escolha aquele de que se ocupará em seu canto.

- 5-8. o rapto dos Sidônios (seria igual dizer “dos fenícios”) diz respeito ao rapto de Europa, filha de Agenor, rei de Tiro, perpetrado por Zeus. Apaixonado pela bela jovem, o deus, para que Hera não percebesse, mudou-se em touro e conduziu Europa até Creta. Após o rapto, Agenor ordena que seus filhos (Cadmo, Fênix e Cílix) saiam em busca da irmã e não retornem sem ela (“os termos implacáveis / da ordem de Agenor”). Cadmo vai para a busca acompanhado de sua mãe, Télêfassa, mas logo após a sua morte rumo a Delfos e é instruído pelo oráculo a desistir de sua busca e seguir uma vaca com uma marca especial até o momento em que o animal tombasse exausto. Lá, Cadmo deveria fundar uma cidade. O jovem encontra, nas proximidades, uma vaca com uma marca em forma de meia-lua no lombo e decide segui-la, acreditando ser ela o animal ao qual se referiu o oráculo. A perseguição vai até a região da Beócia, onde, finalmente, a vaca cai exausta.

Decidido a sacrificar o animal em honra a Atena, Cadmo envia seus companheiros para que buscassem água em uma fonte próxima, mas todos são mortos por um dragão, filho de Ares, que guardava a fonte. Depois disso, o jovem mata o dragão e é instruído por Atena a semear seus dentes no solo sobre o qual tombara o animal exausto, um campo dedicado a Ares (Marte). Após semeados, os dentes dão origem aos bravos guerreiros Espartos (“os semeados”). Ainda seguindo instruções de Atena, Cadmo, escondido, joga uma pedra entre os guerreiros, o que acaba desencadeando uma terrível batalha entre eles, da qual apenas cinco saem vivos. Os cinco Espartos restantes auxiliam Cadmo na construção de Cadmeia, a cidadela que dará origem a Tebas, e são vistos como os ascendentes maiores das cinco principais famílias da cidade.

Cadmo, porém, por ter matado o dragão filho de Ares, é condenado pelo deus a oito anos de servidão. Ao final desse período, os deuses dão a ele, como esposa, Harmonia, filha de Afrodite e Ares, com quem ele tem cinco filhos: o menino Polidoro e as meninas Agave, Autonoe, Sêmele e Ino.

4 Referências bibliográficas

- BERMAN, A. **Pour une Critique des Traductions: John Donne**. Paris: Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1995.
- _____. **A Prova do Estrangeiro**. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.
- _____. **A Tradução e a Letra ou O Albergue do Longínquo**. Trad. Andréia Guerini et. al. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007.
- BOYLE, A. J. (org.). **Roman Epic**. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1993.
- _____. “Introduction: the roman song”. In: _____ (org.). **Roman Epic**. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1993, p. 1-17.
- _____. (org.). **The Imperial Muse: flavian epicist to claudian**. Bendigo: Aural Publications, 1990.
- CAMPOS, H. de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. “Da Tradução como Criação e como Crítica”. In: _____ **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992a. pp. 31 – 48.
- _____. “Para transcriar a **Ilíada**”. **Revista USP**, n. 12, São Paulo, 1992b. p. 143-161.
- _____. “Tradução e Reconfiguração: o Tradutor como Transfingidor”. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (orgs.). **Haroldo de Campos – transcriação**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 109 – 130.

- CARDOSO, L. D. **A Vez do Verso: estudo e tradução do Amphitruo, de Plauto**. Dissertação de Mestrado. Curitiba: SCHLA, UFPR, 2012.
- CARDOZO, M. M.. **Solidão e Encontro: prática e espaço da crítica de tradução literária**. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH, USP, 2004.
- _____. “O Significado da Diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária”. In: **Tradução e Comunicação – Revista Brasileira de Tradutores**. São Paulo: UNIBERO, nº 18, 2009, p. 101-117.
- CLOGAN, P. “Chaucer and the Thebaida Scolia”. **Studies in Philology**, v. LXI, n.4, p. 599-615, 1964.
- CONTE, G. B. **The rhetoric of imitatio: genre and poetic memory in Virgil and other latin poets**. Ithaca and London: Cornell University, 1996.
- _____; BARCHIESI, A. “Imitação e arte alusiva. Modos e funções da Intertextualidade”. In: CAVALLO, G. et al. **O espaço literário da Roma Antiga**. Trad. Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 87-121. (Vol. I: A produção do texto)
- COSTA, L. N. da. **Mesclas Genéricas na “Tragicomédia” Anfítrion, de Plauto**. Dissertação de Mestrado. Campinas: IEL, UNICAMP, 2010.
- DOMINIK, W. J. **Speech and Rhetoric in Statius' Thebaid**. Nova Iorque: Olms-Weidmann, 1994.
- _____. “Deuses, Homens e Livre Arbítrio em a Tebaida de Estácio”. **Revista Letras**, Curitiba, n.82, p. 131-144, 2010.
- FLACO, G. V. **Cantos Argonáuticos**. Trad. de Márcio Meireles Gouvêa Júnior. Coimbra: Universidade de Coimbra/CECH, 2010.
- FLORES, G. G. **A Diversão Tradutória: uma tradução das elegias de Sexto Propércio**. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2008.
- FOWLER, D. “On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies”. **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**, n.39, p. 13-34, 1997.
- GANIBAN, R. **Statius and Virgil: the Thebaid and the reinterpretation of Aeneid**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- GERVAIS, Kyle. **Statius, Thebaid 2: Edited with a Commentary**. Tese de Doutorado. Dudelin – Nova Zelândia: Universidade de Otago, 2013.
- GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. “Análise e proposta de traduções polimétricas de Plauto: em busca da polimetria plautina em português”. **Scientia Traductionis**, Florianópolis-SC, v. 10, p. 214-229, 2011.
- GONÇALVES, Rodrigo Tadeu ; FUJIHARA, A. K. ; RACHWAL, G. D. ; COELHO, L. M. R. ; CONTO, L. ; LEGROSKI, M. C. “Uma tradução coletiva das Metamorfoses 10.1-297 com versos hexamétricos de Carlos Alberto Nunes”. **Scientia Traductionis**, Florianópolis-SC, v. 10, p. 110-132, 2011.
- HENDERSON, J. “Form Remade / Statius' Thebaid”. In: BOYLE, A. J. (org.). **Roman Epic**. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1993, p. 162-191.
- HERSHKOWITZ, D. “Patterns of Madness in Statius' Thebaid”. **The Journal of Roman Studies**, v.85, pp. 52-64, 1995.
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Org. Salvio Nienkotter. São Paulo: Ateliê, 2008.
- _____. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2002.
- _____. **Ilíada**. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Benvirá, 2010.
- _____. **Odisseia**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: EDUSP, 2000.
- _____. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2001.
- _____. **Odisseia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.

- ITÁLICO, S. “A Segunda Guerra Púnica, Poema de Sílio Itálico”. In: ELYSIO, F. **Obras Completas de Filinto Elysio**. Paris: Bobée, 1819, Vol. 2, p. 277-461.
- JAUSS, Hans R. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- LEFEVERE, A. **Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.
- LEITE, L. R. “Estácio e a Poética do Ócio”. **Antiguidade Clássica (Apucarama)**, v.6, p. 70-77, 2010.
- _____. “A Mulher e a Casa – gênero e espaço doméstico em Estácio I.2”. In: LEITE, L.; SILVA, G. V. da.; CARVALHO, R. N. B. de.; FRANCALANCI, C. (orgs.). **Rito e Celebração na Antiguidade**. Vitória-ES: Editora do PPGL, v.1, p. 59-73, 2011.
- _____. “Celebração e Retórica em Estácio”. In: LEITE, L.; SILVA, G. V. da.; CARVALHO, R. N. B. de.; FRANCALANCI, C. (orgs.). **Rito e Celebração na Antiguidade**. Vitória-ES: Editora do PPGL, v.1, p. 67-78, 2012.
- _____. “Reescrevendo Espaços: urbs e natureza nas Silvae”. **Rua**, Campinas-SP, v.1, p. 102-118, 2012b.
- LOVATT, H. “Mad about Winning: Epic, War and Madness in the Games of Statius' Thebaid”. **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**, n. 46, p. 103-120, 2001.
- _____. **Statius and Epic Games: sport, politics and poetics in the Thebaid**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- _____. “Statius, Orpheus, and the Post-Augustan Vates”. **Arethusa**, n.40, p. 145-163, 2007.
- LUCANO. “Pharsalia, de Marco Aneu Lucano”. In: ELYSIO, F. **Obras Completas de Filinto Elysio**. Paris: Bobée, 1819, Vol. 11, p. 60-73.
- _____. **Farsália: cantos de I a V**. Introdução, Tradução e Notas: Brunno V. G. Vieira. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- MCNELIS, C. **Statius' Thebaid and the Poetics of Civil War**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- MESCHONNIC, H. **Poética do Traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- MOURA, F. M. **O Apelo e a Unidade Épica na Tebaida de Estácio**. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH, USP, 2011.
- _____. “Vt Leo, Miles: o emprego do símile em Estácio, Silvae 2,5, em contraste com o símile épico na Tebaida e Aquileida”. **Aletria**, Belo Horizonte, v.19, n.3, p. 57-60, 2009.
- _____. “De Nápolis a Londinum: intercursos pelas Silvas”. In: MILTON, J. **Poemata: poemas em latim e em grego**. Org. Erick Ramalho. Belo Horizonte: Tessitura, 2008, p. 399-425.
- MOURA, F. M. ; NATIVIDADE, E. S. “Estácio, Silvas, V, 4: introdução, tradução e notas”. **Scripta Classica On-Line**, Belo Horizonte, v. 2, p. 186-190, 2006.
- NOVAK, M. G.; NERI, M. L. (org). **Poesia lírica latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- OLIVA NETO, J. A. “Bocage e a tradução poética no século XVIII”. In: OVÍDIO. **Metamorfoses**. 2 ed. São Paulo: Hedra, 2007a, p. 9-33.
- _____. “A Eneida em Bom Português: considerações sobre teoria e prática da tradução poética”. **II Simpósio de Estudos Clássicos**. São Paulo: Humanitas, 2007b, p. 65-89.
- OVÍDIO. “As Transformações, de Públio Ovídio Nasão”. Trad. Cândido Lusitano. In: PREDEBON, A. A. **Edição do Manuscrito e Estudo das Metamorfoses de Ovídio**

- Traduzidas por Francisco José Freire.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH, USP, 2006.
- _____. **As Metamorphoses**, de Públio Ovídio Nasão. Trad. Antônio Feliciano de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional, 1841.
- _____. **Metamorfoses.** In: CARVALHO, R. N. B. de. **Metamorfoses em Tradução.** Relatório de Pós-Doutorado. São Paulo: FFLCH, USP, 2010.
- POLLMANN, K. F. L. “Statius’s Thebaid and the Legacy of Vergil’s Aeneid”. **Mnemosyne**, v. 54, fasc.1, p. 10-30, 2001.
- PRATA, P. **O Caráter Intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos.** Tese de Doutorado. Campinas: IEL, UNICAMP, 2007.
- RODES, A. de. **Os Argonautas**, de Apollonio Rhodio. Trad. de José Maria da Costa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional, 1852.
- RODRIGUES, A. M. **Introdução a Odorico Mendes: poética da Eneida Brasileira.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH, USP, 1977.
- _____. **Odorico Mendes: tradução da épica de Virgílio e Homero.** Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH, USP, 1980.
- SMOLENAARS, J. J. L. **Statius Thebaid VII: a commentary.** Nova Iorque; Köln: E. J. Brill, 1994.
- SMOLENAARS, J. J. L.; VAN DAM, H.; NAUTA, R. R. (orgs.). **The Poetry of Statius.** Nova Iorque; Köln: E. J. Brill, 2008.
- STATIUS. **Omnia Opera.** Comentários de J. A. Amar e N. E. Lemaire. Paris: N. E. Lemaire, 1825. (Vol. 1 e 2).
- _____. **Thebaid: books I-VII.** Editado e Traduzido por D. R. Shackleton Bailey. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- _____. **Thebaid: books VIII-XII. Achileid.** Editado e Traduzido por D. R. Shackleton Bailey. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

A POESIA DRAMÁTICA DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM.

Lígia Maria Pereira de Pádua Xavier
Doutoranda
Prof. Dra. Silvana Vieira da Silva (Or.)

OBJETIVO

O autor francês Villiers de L'Isle-Adam (1838- 1889) 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 e, posteriormente, o teatro de vanguarda, é repleto de apelos sinestésicos que garantiriam a elevação do espírito do leitor/espectador.

Geneviève JOLLY (2002) afirma que apesar de toda a sua vida ele ter se consagrado à produção dramática, Villiers, renomado “conteur”, permanece um dramaturgo desconhecido e considerado “menor”, muito embora tenha sido, no domínio teatral, o mais inventivo na sua época (como o reconhecem seus contemporâneos, o poeta dramático belga Maurice Maeterlinck e o célebre poeta francês Stéphane Mallarmé), pois ele foi um dos desbravadores do “théâtre de la parole” e levou às últimas consequências a *Gesamtkunstwerk*, o projeto wagneriano de fusão das artes.

Em Villiers, a concepção de teatro, longe de corresponder à de um “gênero” estritamente codificado, é aquela de um modo de expressão aberto, multiforme e atípico – é talvez aí que ele seja o mais criativo nas produções teatrais da época: Villiers procurou reformar

profundamente sua linguagem dramática. (JOLLY, 2002, p.19, tradução nossa)⁶¹

Foi também um dos grandes inspiradores do movimento simbolista e contribuiu de maneira fulcral para o estabelecimento dessa estética, visto seu desejo de reformar o gênero, estabelecendo um teatro metafísico de cunho filosófico.

Todavia, esse tipo de teatro não obteve sucesso com o público, ainda muito apegado aos moldes tradicionais da dramaturgia, e ele 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.

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.

Avessa ao materialismo e ao positivismo em voga no final do século XIX, a obra villieriana tem como marca indelével o desejo de ascese, de sublimar a realidade tangível com propósito de atingir o Absoluto, reivindicando assim, uma nova modalidade de teatro, a do teatro filosófico de cunho idealista. Essa modalidade foi alcunhada pelo renomado diretor de teatro Lugné-Poe de *teatro santuário*, fazendo menção a um espaço de meditação; o que vem divergir da concepção de teatro da sociedade francesa da época, habituada às sisudas regras do teatro clássico que imperou absoluto por séculos na França.

Dessa maneira, a forma dramática não responde mais à forma canônica que se desenvolve a partir da linearidade, da cronologia dos acontecimentos, mas, sim é

⁶¹ « Chez Villiers, la conception du théâtre, loin de correspondre à celle d’un « genre » strictement codifié, est celle d’un mode d’expression ouvert, multiforme et atypique c’est peut-être là qu’il est le plus créatif par rapport aux productions théâtrales de l’époque : Villiers a bien cherché à réformer en profondeur son langage dramatique. » (JOLLY, 2002, p.19)

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 poesia⁶². 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 proclama *a arte total*, ou seja, a não divisão da literatura em gêneros distintos.

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 simbolistas, a exemplo de Villiers, alargaram as fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre os gêneros literários e colocaram a poesia em cena: a palavra poética torna-se, assim, fundadora da teatralidade, uma vez que dela nasce o ritmo do discurso.

Assim, seu discurso dramático 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”.

⁶² O adjetivo “dramático” não expressa, no que segue, nenhuma qualidade, mas significa simplesmente “pertencente ao drama” (“diálogo dramático” = diálogo no drama). Em oposição a “drama” e “dramático”, o termo “dramática” ou “dramaturgia” é usado também no sentido mais amplo, designando tudo o que é escrito para o palco. (SZONDI, 2001, p.27)

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, a crise do drama, reflexo da crise da representação do século XIX, representada em termos estéticos pelo Simbolismo.

O objetivo deste presente estudo, portanto, não se faz presente de modo a elaborar uma dramaturgia villieriana, mas se configura no estudo de todas as suas peças enquanto poemas dramáticos em prosa, levando em consideração toda especificidade deste “gênero”, de modo a aliar os elementos verbais e não verbais para tentar se chegar a uma apreensão total do sentido sugerido pela palavra poética.

Dessa forma, pretende-se verificar as contribuições de Villiers ao movimento simbolista enquanto alicerce estético/ ideológico da época, além de verificar as contribuições que teve a partir de seus contatos com autores contemporâneos a ele, passando por uma análise atenta dos referidos poemas dramáticos em prosa, englobando todos seus elementos textuais e paratextuais.

Este estudo almeja, em última instância, ampliar a discussão acerca desse “novo gênero poético” de modo a revelar outra faceta desse autor que não somente a de ‘conteur’.

METODOLOGIA E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A princípio, faz-se necessário estudar, mesmo que rapidamente, o período literário em que o autor está inserido. Sendo Villiers herdeiro do Romantismo e precursor do Simbolismo, o estudo terá como fundamentação teórica as seguintes obras: **A Estrutura da Lírica Moderna** de Hugo Friedrich, **L’âme romantique et le rêve** de A. Béguin, **Qu’est-ce que le Symbolisme?** de Henri Peyre, **Message Poétique du Symbolisme** de Guy Michaud. São obras que, no conjunto, favorecem a apreensão da essência do Romantismo e do Simbolismo/Decadentismo e, consequentemente, facilitam o ingresso no mundo deste autor.

Visto o caráter poético de seu teatro, sua obras pedem um estudo de suas linguagens nos mais variados níveis (sonoro, gramatical, metafórico, etc.) para se chegar a apreensão global da sua poesia dramática. Assim sendo, as obras que servirão como base para este estudo serão, entre outras, **Les Genres du discours** de T. Todorov,

Estudo analítico do poema de Antônio Cândido, **Le récit poétique** de J.Y. Tadié, **Estética da criação verbal** de Bakhtin, etc.

Apesar de Villiers transcender os limites que separam os gêneros literários, o estudo dessa poesia será calcado sob a perspectiva do drama, levando em consideração toda sua especificidade. Para tanto esta pesquisa lançará mão das obras **Dramaturgie de Villiers De l'Isle-Adam** de Gèneviève Jolly, **Théorie du drame moderne [1881-1950]** de Peter Szondi e **Teatro moderno** de Anatol Rosenfeld.

Por fim, será feita a leitura dos contos no original, bem como a leitura da fortuna crítica sobre eles.

ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

Cumprimento dos créditos das disciplinas e elaboração de seus respectivos trabalhos de conclusão e pesquisa bibliográfica referente ao projeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANSELMO, B. A palavra em cena no teatro simbolista. **Lettres Françaises**. Araraquara, n.11 (1), p.33-41, 2010.
- ANTOINE, André. **Le Théâtre**. Paris: Éditions de France, 1932
- ARSAC, Louis. **Le théâtre français du XIXe siècle**. Paris: Ellipses, 1996.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BÉGUIN, A. **L'âme romantique et le rêve**. Paris: João Corti, 1962.
- BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris : Nizet, 1959.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CANDIDO, A. **Estudo analítico do poema**. 2.ed. São Paulo, Iluminuras/ FFLCH, 1996.
- CARLSON, M. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CASTEX P. – G., et RAITT A., « **De Morgane au Prétendant** », RSH, janv.-mars 1955
- _____. **Oeuvres Complètes de Villiers de l'Isle-Adam**, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1986.
- CLANCIER, G. -E. **La poésie et ses environs**. Paris : Gallimard, 1973
- DEAK, Frantisek. **Symbolist theater: the formation of an avant-garde**. London: Johns Hopkins University Press, 1993.

- DIDEROT, D. Le drame bourgeois in: **Oeuvres complètes**. Édition Critique et annotée par Jacques Chouillet et Anne-Marie Chouillet. Paris: Hermann, 1980
- FRIEDRICH, H. **La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días**. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974.
- GOMES, A. C. **A estética simbolista: textos doutrinários comentados**. São Paulo, Atlas, 1994.
- _____. **O poético: magia e iluminação**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- JOLLY, G. **Dramaturgie de Villiers De l'Isle-Adam**. Paris : Harmattan, 2002.
- KNOWLES, Dorothy. **La réaction idéaliste au theatre depuis 1890**. Paris: Libraries E Droz, 1973.
- KOWZAN, T. Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETO, T.; CARDOSO, R. C. (Org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.93-123. (Debates, 138).
- LEFEBVRE, M. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Tradução: José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.
- MARCHAL, B. **Lire le Symbolisme**. Paris: Dunod, 1993.
- MARIE, G. **Le Théâtre Symboliste**. Paris: Nizet, 1973
- MICHAUD, G. **Message Poétique du Symbolisme**. Paris: Librarie Nizet, 1947.
- PEYRE, H. **Qu'est-ce que le Symbolisme?**. Paris: PVF, 1974
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira [19-].
- RAITT, A. W. **Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste**. Paris : J. Corti, 1986.
- ROSENFELD, A. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ROUBINE, J-J. **Introdução às grandes teorias do teatro**: trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- RYNGAERT, J-P. **Introdução à análise do teatro**; trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Mise en crise de la forme dramatique: 1880-1910** (études réunies par Jean-Pierre Sarrazac). Centre d'Études Théâtrales del'Université Catholique de Louvain et Institut d'Études Théâtrales de l'Université ParisIII. Actes du Colloque des 10-11-12 décembre 1998. Louvain-la-Neuve, Cahier Études théâtrales 15-16/1999.
- SZONDI, P. **Théorie du drame moderne [1881-1950]**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- TADIÉ, J.Y. **Le récit poétique**. Paris: PVF, 1978
- TODOROV, T. **Les genres du discours**. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- _____. **Théories du Symbole**. Paris: Éditions du Seuil, 1977
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, comte de. **Axël**. Tradução de Sandra M. Stroparo. Editora da UFPR: 2006.
- _____. **Oeuvres complètes**, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1986

WILSON, E. **O castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. 2.ed. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

**PAULO LEMINSKI, TRADUTOR DE LATIM: RENOVANDO O SATYRICON,
DE PETRÔNIO.**

Lívia Mendes Pereira
Mestranda – Bolsista FAPESP
Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira (Or.)

OBJETIVOS

O presente projeto propõe-se a estudar e divulgar a tradução do *Satyricon*, de Petrónio, levada a cabo pelo poeta Paulo Leminski, apresentando uma leitura palavra por palavra do trecho que vai do capítulo I ao XXVI. O texto latino tomado por base será aquele da edição francesa da editora Garnier, que, conforme pudemos apurar, foi a versão utilizada por Leminski como texto fonte. Neste estudo, atenção especial será dada ao contexto da produção leminskiana e ao pensamento e prática tradutórios empreendidos pelo próprio tradutor.

A partir desse estudo será produzida uma análise da tradução de Leminski considerando principalmente seu caráter estético criativo intrínseco em detrimento de seu caráter filológico, que não fez parte dos objetivos tradutórios do poeta. A análise será feita a partir de uma tradução de serviço (LIMA, 2003) dos trechos selecionados (cap. I-XXVI), para que, a partir de uma análise do texto de partida e de anotações de questões pertinentes de língua latina, possamos passar com mais segurança para a comparação com a tradução feita por Leminski.⁶³

METODOLOGIA

O trabalho iniciará a partir da coleta e leitura de recentes estudos sobre Paulo Leminski, principalmente no que se refere à tradução do *Satyricon* e seu projeto tradutório (QUERIQUELLI, 2009; SANDMAN e MÜLLER, 2010; SANTANA, 2002). A metodologia, que empregaremos, irá nos permitir além de realizar um trabalho bem estruturado de comparação e análise do texto latino e de sua tradução, manter, também,

⁶³ Embora nosso desejo seja chegar à totalidade da obra, acreditamos que uma leitura detida deste excerto proposto será suficiente para traçar um retrato bastante expressivo do método de trabalho empreendido pelo tradutor.

um contato direto com o texto latino e com o exercício de tradução, ainda que se trate de uma tradução escolar, para embasar nossas análises.

Constituem o *corpus* desse projeto os capítulos de I a XXVI da obra *Satyricon*, de Petrônio, que serão abordados através das seguintes etapas:

- 1) Estudo do contexto em que a tradução é publicada;
- 2) Elaboração de uma *tradução de serviço* das passagens petronianas que compõem o *corpus*. Segundo Lima, tratando-se das línguas antigas, há duas acepções da tradução com que devemos trabalhar, uma delas é a tradução de serviço que

[...] considerada a enorme distância em que o tradutor moderno se encontra da vida quotidiana e coloquial do idioma do qual deve traduzir, o obriga ao trabalho, frase a frase, em que por isso mesmo, o resultado da tarefa de traduzir não se distingue muito da análise ou descrição do sistema gramatical. [...] As exigências quanto a esse tipo de tradução não vão além dos conhecimentos subministrados pelos gramáticos e gramáticas da tradição e pelas outras obras de referência, no que concerne ao léxico, ou antes, às definições lexicais consagradas (LIMA, 2003, p.13).

- 3) Comentários sobre as escolhas tradutórias de Paulo Leminski: questões estilísticas da tradução; acréscimos do tradutor; mudanças ou inserções de sentido em relação ao texto de partida; transliteração dos nomes próprios em português; entre outros aspectos por meio do confronto do texto antigo e de sua retomada contemporânea.

Na execução desse último item é que levaremos em conta os próprios ideais que Paulo Leminski seguia ao tratar da tradução e do ato de traduzir. Com o propósito de incrementar esse diagnóstico do método leminskiano, é imprescindível um embasamento teórico que, em nosso caso, se dará de acordo com teorias da literatura e de tradução, como as de Ezra Pound (1970 e 1976), Berman (2007), Haroldo de Campos (2006, TÁPIA e NÓBREGA, 2013) e Paulo Leminski (1984, 1985, 1989, 1993, 1999, 2001).

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

Partimos da premissa de que a tradução é um gesto interpretativo do texto de partida (BARBOSA, 1986, p.156) e, para abordá-la, é fundamental considerar o contexto de produção (LARBAUD, 2001, p. 78) e as teorias de literatura em voga na época em que foi realizada, ou seja, um texto traduzido contemporaneamente terá

marcas de estilo próprias e características particulares de seu tradutor. Levando-se em conta que o texto de partida estudado neste projeto está em latim clássico e, portanto, muito distante historicamente de nossa época, é preciso que atentemos para a adequação e contextualização de muitas das questões históricas e linguísticas evocadas pelo tradutor, apontando, quando possível, reinterpretções hoje vigentes.

A principal influência tradutória de Leminski foi o poeta, tradutor e crítico literário americano, Ezra Pound, que transmitia a ideia da delimitação de uma “tradição literária”, que ele denominava de “paideuma”, de boa literatura para os novos poetas. O pai do *make it new* direcionava o que ler na literatura da Antiguidade e afirmou que

um clássico é clássico não porque esteja conforme a certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições (das quais o autor clássico provavelmente jamais teve conhecimento). Ele é clássico devido a uma certa juventude eterna e irreprimível (POUND, 1970, p.21-22).

Para Pound “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 1970, p.40), e é sob esse prisma que ele oferece sua proposta de leitura dos clássicos. À primeira vista, ou seja, levando em conta o contexto da produção leminskiana e seu vínculo, ao menos num primeiro momento, ao ideário concretista, o poeta curitibano procura ler os clássicos com os olhos modernos de Pound, levando em conta que a tradução sempre será uma recriação/ “refazimento” (LEMINSKI, 1994, p.67), isto é, se apropria de preceitos poundianos para a releitura dos clássicos.

Porque Pound não só examinava com uma “nova sutileza de olhos” os escritores de outras épocas e latitudes, mas os vertia para a língua inglesa, ainda, ou principalmente, quando apresentavam problemas quase intransponíveis para a tradução. Adotou o lema confuciano: MAKE IT NEW (renovar), para dar nova vida ao passado literário via tradução (CAMPOS, 1993, p.20-21).

Portanto, o projeto tradutório de Leminski passa pelo ideal poundiano⁶⁴. Para Pound, a arte tradutória tinha como característica a ausência de ortodoxia e a máxima liberdade em suas recriações. Isso fez com que a tradução fosse igualada à criação.

⁶⁴ Segundo John Milton (2010) “Diferente dos românticos ingleses, Pound vê a tradução como a força motriz no processo criativo e como elemento central ao desenvolvimento das literaturas. [...] Assim, Pound trouxe a tradução para o centro do palco literário do século XX” (MILTON, 2010, p.143).

Essa influência do projeto poundiano é incorporada por Leminski a partir do exercício tradutório dos poetas concretistas brasileiros. Eles se propuseram a uma tarefa de reformulação da poética brasileira vigente, por meio da teorização e criação tradutória. Tomando como ensinamento a teoria e prática poundiana de tradução, acreditavam na função da crítica como “nutrimento do impulso” criador. Para Haroldo de Campos

Os móveis primeiros do tradutor, que seja, também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação crítica ao vivo (CAMPOS, 2010, p. 43-44).

Servindo-se dessas ideias, Cardozo 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, está no horizonte deste nosso projeto a investigação do projeto tradutório leminskiano.

Como diz Tarso de Melo em seu artigo “Tradução da tradição”:

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)

Tudo isso o próprio Leminski deixa claro no poema “O que quer dizer, diz”, dedicado “para Haroldo de Campos, *translator maximus*”

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. É o que acontece no *Satyricon*, em que o Leminski tradutor faz com que os ecos da Antiguidade sejam renovados e renovadores. Ainda nesse ensaio, Leminski parece dar pistas sobre o que pensava sua interpretação do universo greco-romano quando diz que se pode entender como “tradução todas as aproximações do tipo da paródia (=canto paralelo), que tem intuitos burlescos, da paráfrase, que tem intenções sérias [...] da diluição de uma mensagem original em (quase)-similares, mais ou menos afastados do seu protótipo” (LEMINSKI, 2011, p. 292).

A pesquisa se encontra na fase de cumprimento de créditos de disciplinas, que foram cursadas no 1º semestre de 2014. São elas: “Palavra e imagem: relações entre poesia, pintura e cinema”, “Poesia: Teoria e Crítica”, “Poética da expressão: crítica da poesia e poetas críticos”, as quais serviram como arcabouço teórico e enriqueceram o conhecimento, principalmente no que se refere ao trabalho com o texto poético e literário estudado a partir das premissas e teorias dos próprios autores e poetas, como

iremos focar no presente estudo, nas estratégias definidas e utilizadas por Paulo Leminski.

O projeto também se encontra na fase de contextualização da tradução do *Satyricon* de Leminski, datada do ano de 1985, pela editora Brasiliense, levando em consideração as outras sete traduções feitas pelo poeta. É interessante notar, nesse sentido, que todas as obras escolhidas para serem traduzidas são de autores marcantes para a construção da poética do autor e se tratam de autores irreverentes em seus contextos de produção, que rompem com o cânone e não costumam, em sua maioria, serem alvos de estudos acadêmicos. Quanto a editora, há uma preocupação com o leitor, sendo que todos os livros foram publicados em uma versão acessível e barata, com brochuras com capas sem orelhas, e conferem aos textos mais um status de consumo do que um valor somente artístico.

A pesquisa segue com a tradução de serviço do texto latino, dos capítulos de I a XXVI e em seu desenvolvimento procurará comentar como as estratégias de “paródia”, “paráfrase”, “diluição” definidas por Leminski são acionadas em sua tradução a partir do texto clássico, tudo isso levando em consideração o próprio pensamento de Leminski, sobre o que é a tradução e o ato de traduzir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AQUATI, C. **Cena Trimalchionis**: estudo e tradução. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1991, 2 V.
- AUERBACH, E. **Mimesis**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARBOSA, J. A. Envoi, A tradução como resgate. In: _____. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 155-8
- BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. [Por Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini]. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- CAMPOS, H. **Crisantempo: no espaço curvo nasce um**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. “Da tradução como criação e como crítica”. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.31-48.
- _____. “Uma Leminskiada Barrocodélica”. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.213-220.
- CAMPOS, A. Ezra Pound: “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.
- CARDOSO, 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.
- DAVIDSON, P. **Ezra Pound and Roman Poetry: A Preliminary Survey**. Amsterdam: Rodopi, 1995.

- ELIOT, T. S. **The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism**, 1921.
- 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.
- GRIMAL, P. **Le Satiricon**. Paris: Générale Française, 1960.
- LARBAUD, V. **Sob a invocação de São Jerônimo: ensaios sobre a arte e técnicas de tradução**. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo. São Paulo: Mandarim, 2001.
- LEMINSKI, P. **Catatau**. Porto Alegre: Sulina, 1989.
- _____. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. **Ensaio e Anseios Crípticos**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- _____. **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
- _____.; BONVICINO, R. **Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica**. São Paulo: Ed. 34, 1999. Letras e Ciências Humanas, 1991.
- LIMA, A. D. Possíveis correspondências expressivas entre latim e português: reflexões na Área de Tradução. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, 13-22, 2003.
- MARMORALE, E. V. **La questione petroniana**. Bari: Laterza, 1948.
- 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.
- MILTON, J. **Tradução: Teoria e Prática**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- MOREIRA, C. R. B. **Catatau de Paulo Leminski: occam versus cartésio contra a ditadura da razão**. Santa Catarina: Palhoça, 2006.
- MOREIRA, P. R. M. Espólio de Paulo Leminski: Literatura contemporânea? Patrimônio cultural? In: **Anais do IV ENECULT**, Faculdade de Comunicação/UFBA, 2008.
- MORENO, S. **Ecos e Reflexos: A construção do Cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução**. Campinas: Dissertação (Doutorado em Linguística Aplicada). Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- MOURA, A. R. de. **Dialogismo e Reflexão estética em Petrônio: A Guerra Civil**. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2000.
- NIALL, W. S. **Reading Petronius**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- NITRINI, S. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 1997.
- PETERLINI, A. A. Viagem ao “baixo” – Roma. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 dez. 1985. Ilustrada. p. 98.
- PÉTRONE. **Le Satiricon**. Ed. A. Ernout. 3ed. Paris: Les Belles Lettres, 1950.
- _____. **Le satiricon**. Trad. de Maurice Rat. Paris: Garnier, 1948.
- _____. **Traduction entière de Petrone: suivant le nouveau manuscrit trouvé à Belgrade em 1688**. Trad. de Francisco Nodot. 1692.
- PETRÔNIO. **Satyricon**. Trad. de Sandra M. G. Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.
- _____. **El satiricón**. Trad. de Lisardo Rubio Fernández. Madrid : Gredos, 1978
- _____. **Satyricon** . Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- _____. **Satyricon** . Trad. Miguel Ruas. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.
- _____. **Satyricon**. Trad. de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- _____. **Satíricon**. Tradução e posfácio: Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- PETRONIUS. **The Satyricon and the fragments**. Translated with an introduction by John Sullivan. Baltimore: Penguin Books, 1965.
- 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.
- QUERIQUELLI, L. H. **Satyricon e Tradução Poética: Traduções Brasileiras Perante Sutilezas Cruciais da Poesia de Petrônio**. (Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução) Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.
- 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 Carnavalização na tradução**. São Paulo: Dissertação (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.
- SCHMELING, G. The *Satyricon* of Petronios. In: _____. **The Novel in the Ancient World**. Leiden: E. J. Brill, 1996.
- SCHNAIDERMAN, B. Tradução: “fidelidade filológica” e “fidelidade estilística”. In: **Boletim bibliográfico Biblioteca M. De Andrade**, v.47, n(1/4), 1986, p. 63-68.
- SULLIVAN, J. P. **The Satyricon of Petronius, a literary Study**. Bloomington and London: Indiana University Press, 1968.
- TÁCITO. **Annales**. Trad. Henri Goelzer. Paris: Les Belles Lettres, 1938.
- TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (Orgs.) **Haroldo de Campos - Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- VAZ, T. **Paulo Leminski: O Bandido Que Sabia Latim**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- VIEIRA, B. V. G. Contribuições de Haroldo de Campos para um programa tradutório latino-português, **Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**, vol. 7, 2006.

Ó, DE NUNO RAMOS, E A REPRESENTAÇÃO DO CONFLITO COM A LINGUAGEM

Luis Eduardo Veloso Garcia
Mestrando
Profa. Dra. Juliana Santini (Or.)

1 Objetivos

No começo do "Ó", quando fala do aparecimento da linguagem, fala nos homens mudos com nostalgia, aqueles que podiam continuar de cabeça erguida, como se a linguagem fosse uma capitulação, a nossa fraqueza. É isso mesmo. Os coitados que tentaram resistir acabaram sendo massacrados pelos falantes que capitularam e deram nome às coisas.
(Nuno Ramos, Entrevista concedida ao jornal Público)

O objetivo principal deste projeto de pesquisa é problematizar a representação do conflito com a linguagem no livro *Ó*, do autor Nuno Ramos (2008). Para isso, tomaremos como ponto de partida não só o texto presente no livro, mas também entrevistas e ensaios do próprio escritor que colocam em xeque os limites da representação e a fundação de uma realidade pela linguagem, seja na literatura, seja nas artes plásticas. Nesse sentido, o que se propõe é o questionamento em torno de conceitos que envolvem o papel da linguagem e a desconfiança como um traço característico da literatura contemporânea.

Para o entendimento deste conflito, será necessário defini-lo conforme nos apresenta Nuno Ramos pelo exercício de uma recosmogonia (uma redefinição da cosmogonia, termo utilizado para determinar uma ou mais teorias sobre a formação do nosso universo) na qual o autor mergulha nas origens de hábitos que são considerados domesticadores pelo narrador, como a criação de túmulos, a relação do ser humano com a morte, a tecnologia, o tempo, a arquitetura urbana, as manias, a televisão, e, principalmente, a linguagem, aproximando-se esta última da visão do crítico francês Roland Barthes no livro *Critica e Verdade*, que relaciona tal embate como o mais importante serviço da literatura, pois

é com essa primeira linguagem [a linguagem original da comunicação humana], esse nomeado, esse nomeado demais, que a literatura deve

debater-se: a matéria-prima da literatura não é o inominável, mas pelo contrário o nomeado. (BARTHES, 2007, p. 22)

Em entrevista concedida para a *Revista Cult*, Nuno Ramos explica qual o valor dessa recosmogonia para a obra, reafirmando sua desconfiança com o peso da linguagem:

Todo esse clima do que era antes dos homens e do que era antes da linguagem, toda a evocação das matérias, das pedras, dos animais. Mas depois, também, o mundo da lei, da forma como os homens se organizam. Uma recosmogonia. (RAMOS, 2010, *online*)

Essa recosmogonia, então, parte do confronto do narrador com a não aceitação destes costumes, desconfiando da linguagem por sua atuação no decorrer dos tempos capaz de controlar o a leitura do homem da matéria e de seus impulsos reais.

A própria ideia do título *Ó* está relacionada a este conflito com a linguagem por ser esta uma letra que carrega inúmeras significações, mesmo sem ter uma definição completa como uma palavra fechada. É o poder inominável desta expressão que valoriza a desconfiança do autor contra a linguagem como um meio opressor de significados para as palavras.

Tomando, então, o valor enigmático que a matéria perde ao ser reduzida à significação de uma palavra, Nuno Ramos buscará em suas recosmogonias conflitar pelos caminhos literários do livro *Ó* o entendimento explícito da linguagem, transformando-a em um signo fundamental não só para o entendimento da obra, mas para a problematização que esta pesquisa propõe:

Talvez seja melhor tratar agora dessa estranha ferramenta, a linguagem, que me põe para fora do corpo – tentar apreendê-la, indeciso entre o mugido daquilo que vai sob a camisa e a fatuidade grandiosa de minhas frases. Sem conseguir escolher se a vida é benção ou matéria estúpida, examinar então, pacientemente, algumas pedras, organismos secos, passas, catarros, pegadas de animais antigos, desenhos que vejo nas nuvens, cifras, letras de fumaça, rima feita de bosta, imensidão aprisionada numa cerca, besouros dentro do ouvido, fosforescência do organismo, batimento cardíaco comum a vários bichos, órgãos entranhados na matéria inerte, olhando a um só tempo do alto e de dentro para o enorme palco, como quem quer escolher e não consegue: matéria ou linguagem? (RAMOS, 2009, p.18)

Portanto, o desafio maior deste projeto de pesquisa é problematizar de que modo aparece, nos textos presentes dentro do livro *Ó*, a questão da representação e os

limites da própria linguagem, compreendendo através do caminho das recosmogonias um princípio interessante para a construção destas leituras.

2 Metodologia

Na metodologia, primeiramente aprofundaremos a leitura pormenorizada do livro *Ó*, de Nuno Ramos (2008), para compreender todos os caminhos possíveis a serem abordados dentro desta obra literária.

Na sequência, será necessário o levantamento circunstancial das opiniões do próprio Nuno Ramos em diversas entrevistas e ensaios de sua autoria, pois tais recortes complementarão o entendimento mais claro de seu posicionamento.

Além disso, procuraremos compreender e levantar um corpo teórico firme em relação à linha da literatura contemporânea que trabalha com o traço da desconfiança geral dentro das obras literárias de nossa época, pois através deste conhecimento poderemos refletir estes pensamentos dentro da obra analisada.

Também se tornará indispensável um minucioso levantamento referente à fortuna crítica em relação à obra de nosso autor, para que através dela seja possível relativizar todos os apontamentos que ajudem a construir uma definição do estilo e características da produção de Nuno Ramos.

Por fim, abordaremos os textos de outros teóricos que compreendam uma leitura ampla do conflito com a linguagem, desde o seu entendimento mais complexo até sua funcionalidade dentro da literatura, para que tal embate descrito pelo autor Nuno Ramos seja norteado através de pensamentos paralelos anteriormente teorizados.

3 Fundamentação teórica e o estágio atual da pesquisa;

Para a fundamentação teórica, destacamos inicialmente a leitura aprofundada das entrevistas e ensaios teórico-críticos de Nuno Ramos, em que se buscará a reflexão do autor em torno do estatuto do estatuto da representação e dos limites da linguagem – entre as entrevistas, podemos apontar até o momento conversas em veículos como a *Revista Cult*, *O Globo*, a *Revista Língua Portuguesa*, *O Jornal Rascunho* e muitos outros, todos devidamente apontados na bibliografia deste projeto. O livro *Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias* (2007) aparecerá como importante guia nesta fundamentação teórica por ser a primeira obra na qual o autor reúne seus ensaios mais contundentes, além de outros ensaios que aparecem

periodicamente em jornais como a *Folha de São Paulo* ou no próprio site do autor, <http://www.nunoramos.com.br/>.

Entre os textos relevantes para a fortuna crítica, os escritos de nomes como Eduardo Jorge, Júlia Studart, Ana Kiffer, Ricardo Barberena, Bruno Moreschi, Flora Süssekind, Bernardo Carvalho, José Antonio Pasta, Lorenzo Mammì, Augusto Massi e Gonçalo M. Tavares, serão de fundamental importância para a necessidade de entender as características gerais do autor.

Nos textos teóricos sobre desconfiança como um traço característico da literatura contemporânea serão abordados estudiosos como Edward Said, Ricardo Piglia, Giorgio Agamben, Linda Hutcheon, Zygmunt Bauman e Leyla Perrone-Moisés, preocupando-se com o modo que seus ideais somarão em perspectiva a obra estudada.

Por último, a necessidade de abranger na fundamentação teórica obras relevantes sobre o posicionamento e a funcionalidade da linguagem, tanto pelo seu aspecto geral, quanto pela sua participação na literatura. Entre os autores que iluminarão este trajeto, os nomes de Roland Barthes, Maurice Blanchot, Tzvetan Todorov e Stuart Hall tornam-se fundamentais.

Em relação ao estágio atual da pesquisa, além da leitura pormenorizada referente à obra estudada com apontamentos relevantes dentro do livro *Ó*, um número considerável de entrevistas e ensaios do autor já foram devidamente lidos e fichados, facilitando a movimentação necessária a respeito deste material.

O levantamento de textos sobre o traço da desconfiança geral dentro da literatura contemporânea e o entendimento completo da questão da linguagem está atualmente sendo construído, com o trabalho de triagem para chegar a conclusão de quais autores serão mais relevantes para o decorrer da tese, quais somarão mais pela perspectiva escolhida no estudo.

É importante notar que a pesquisa teve início em março de 2014 e, desde então, tem-se privilegiado a redefinição do próprio projeto e, também, o cumprimento dos créditos em disciplinas.

4 Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicartro Honesko. SC: Chapecó, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

- ARÊAS, Vilma. “Asmetamorfosesdenunoramos”. Disponível em: http://nunoramos.com.br/portu/depo3.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=29. Acesso em: 10 de janeiro de 2014.
- AUGUSTO, Ronald. **Junco, de Nuno Ramos**. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/os-insumos-de-junco-de-nuno-ramos/5223>. Acesso em: 10 de janeiro de 2014.
- AZEVEDO, Estevão. **Ó, de nuno ramos, o inclassificável vencedor do Portugal Telecom 2009**. Disponível em: <http://www.ambrosia.com.br/2010/01/11/o-de-nuno-ramos-o-inclassificavel-vencedor-do-portugal-telecom-2009/>. Acesso em: 12 de janeiro de 2014.
- BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. **A troca impossível**. Tradução de Cristina Lacerda e Teresa Dias Carneiro da Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. **Ética pós-moderna**. São Paulo: Paulus, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. 1ª ed. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1998.
- BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRACHER, Beatriz. Apresentação a O pão do corvo. In: RAMOS, Nuno. **O pão do corvo**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- CALIXTO, Fabiano. **O otimismo triste de Nuno Ramos**. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2008/12/nuno-ramos.html>. Acesso em: 11 de janeiro de 2014.
- CAVALCANTI, Jardel Dias. **Nuno Ramos, poesia... pois é**. Disponível em: http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3537&titulo=Nuno_Ramos,_poesia..._pois_e. Acesso em: 10 de janeiro de 2014.
- DAMAZIO, Reynaldo. “Poemas de Nuno Ramos mostram que ainda é possível causar estranhamento”. **Folha de São Paulo**. Caderno Ilustríssima, 1 de dezembro de 2011.
- EAGLETON, Terry. **The illusions of postmodernism**. Oxford: Cambridge: Blackwell, 1996.
- FERREIRA, Mariana Marques. “A carne putrefata: uma leitura de o pão do corvo de Nuno Ramos”. In: **3º SILIC – Simpósio de Literatura Brasileira contemporânea O regional como questão na contemporaneidade: olhares transversais**, UNIR – Vilhena, RO, 23 a 25 de maio de 2012. Anais do evento.
- GIDDENS, Antony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. DP&A, Rio de Janeiro: 2004.
- HALL, Stuart. et al. **Culture, media, language**. New York, London: Center for Contemporary Studies, Routledge, 1980.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo: História, Teoria e Ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JORGE, Eduardo. “Animalidade: signo cego, espaço negro”. In: **Revista Em Tese**. Número 3, Volume 17, 2011.
- JORGE, Eduardo. “Aparências e modos de vida: topografias do vivente na poesia e nas artes visuais”. In: **Revista Emisférica**. Número 1, Volume 10, 2013.
- JORGE, Eduardo. **Nuno Ramos: a literatura, um boneco de piche**. Disponível em: <http://interartive.org/index.php/2010/02/nunoramos/>. Acesso em: 10 de janeiro de 2014.

- KIFFER, Ana. "Entre o Ó e o Tato". In: **Revista Alea: Estudos Neolatinos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010, Vol. 12, No 1.
- LIMA, Manuel Ricardo de. "Eduardo Frota, Nuno Ramos: palavra e modos de uso". In: **Revista Poíesis**. Número 18, Dez. de 2011.
- MASSI, Augusto. Apresentação a Cujo. In: RAMOS, Nuno. **Cujo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- MORESCHI, Bruno. "O disforme". In: **Piauí**. São Paulo, Número 40, Janeiro/2010.
- PÁDUA FERNANDES. Ele cala: a poesia de Nuno Ramos. Disponível em: <http://opalcoemundo.blogspot.com.br/2010/09/ele-calaa.html>. Acesso em 21 de abril de 2014.
- PASTA, José Antonio. Apresentação a Ó. In: RAMOS, Nuno. **Ó**. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. "A literatura exigente". **Folha de São Paulo**. Caderno Ilustríssima, 25 de março de 2012.
- PIGLIA, Ricardo, "Una propuesta para el nuevo milenio", **Margens/Márgenes**, n. 2. Belo Horizonte, Mar Del Plata, Buenos Aires, out. 2001.
- PIGLIA, Ricardo. **Crítica e ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- PIGLIA, Ricardo. **Tres propuestas para el próximo milenio - y cinco dificultades**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1988.
- RAMOS, Nuno. **Com ó, nuno ramos vence prêmio português telecom 2009**. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/com-nuno-ramos-vence-premio-portugal-telecom-de-literatura-3160260>. Entrevista concedida a Marcia Abos.
- RAMOS, Nuno. **E Nuno Ramos criou o mundo**. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=252364>. Entrevista concedida a Alexandra Lucas Coelho.
- RAMOS, Nuno. **Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias**. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- RAMOS, Nuno. **Nuno Ramos – A literatura e sua plasticidade**. Disponível em: <http://nucleotavola.com.br/literatura/2012/04/nuno-ramos-a-literatura-e-sua-plasticidade/#more-86>. Entrevista concedida a Caio Garrido.
- RAMOS, Nuno. **Nuno Ramos: entre a matéria e a linguagem**. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-com-nuno-ramos/>. Entrevista concedida a Ivan Marques.
- RAMOS, Nuno. **Ó**. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- RAMOS, Nuno. Plasticidade da palavra. [Outubro, 2011]. **Revista Língua Portuguesa**, nº 72. Entrevista concedida a Leonardo Fuhrmann.
- RAMOS, Nuno. Site pessoal do artista. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/>. Acesso em: 08 de janeiro de 2014.
- RAMOS, Nuno. **Transformar a desmesura em liberdade**. [28 de Nov. de 2011]. Disponível em: http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=36. Entrevista concedida a Rodrigo Naves.
- SAID, Edward. **Representações do intelectual**. São Paulo, Cia. das Letras, 2005.
- SAID, Edward. **Fora do lugar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- STUDART, Júlia. "Maquina do mundo cão". **O Globo**. Caderno Prosa e Verso, 14 de janeiro de 2012.

SÜSSEKIND, Flora. Apresentação a Junco. In: RAMOS, Nuno. **Junco**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

TASSINARI, Alberto; MAMMÌ, Lorenzo; NAVES, Rodrigo. **Nuno Ramos**. São Paulo: Ática, 1997.

TAVARES, Gonçalo M. Apresentação a O mau vidraceiro. In: RAMOS, Nuno. **O mau vidraceiro**. São Paulo: Editora Globo, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

DOS ESTADOS JUNTIVOS AOS ESTADOS DE ALMA: O ACONTECIMENTO NA LÍRICA-AMOROSA DE CHICO BUARQUE

Marcela Ulhôa Borges Magalhães
Doutoranda – Bolsista CAPES
Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan (Or.)

1. Objetivos e fundamentação teórica

Tem mais samba no encontro que na espera

(Chico Buarque)

A vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida

(Vinicius de Moraes)

Toda e qualquer relação do homem com o mundo tem como princípio os estados juntivos: é a natureza dos estados juntivos que afeta o campo de presença do sujeito e define seus estados de foria. O sujeito passional ganha vida no discurso a partir das relações juntivas com seus objetos de desejo (FIORIN, 2000, p. 178). Os estados de junção são responsáveis pelas transformações que ocorrem no percurso do sujeito e, consequentemente, pela narratividade dos textos. As relações juntivas sopram vida à narrativa dos sujeitos de estado, que se transformam em sujeitos do agir e do sentir.

A pesquisa de doutorado intitulada “Dos estados juntivos aos estados de alma: o acontecimento na lírica-amorosa de Chico Buarque” propõe-se a $\square$ orpus $\square$ r letras de canções lírico-amorosas do compositor cujo sentido é orientado a partir do acontecimento extraordinário, que instaura uma fratura na isotopia da cotidianidade e transforma a rede axiológica do sujeito. Acredita-se que os estados de alma que emanam da lírica-amorosa buarquiana, quais sejam eufóricos ou disfóricos, estão centralizados, em alguma instância, em torno do acontecimento e dos estados de junção. Mas se antes os estados juntivos eram examinados pelo viés da semiótica da ação – a exemplo do que se vê em *Semântica Estrutural* (1966)-, eles agora serão examinados a partir da semiótica das paixões e de seus desdobramentos tensivos. Está em evidência aqui o componente patêmico do discurso: o estado de alma do sujeito passa a ser tão ou mais importante do que o estado de coisas.

O estado eufórico decorrente do arrebatamento estético suspende os sujeitos, retirando-os de seu cotidiano desgastado e provoca uma sensação intensa de felicidade, como se pode verificar nas letras das canções “A banda”, “Valsinha” e “Teresinha”, que estão calcadas no acontecimento estético, que se situa como linha divisória entre o ordinário (antes do evento) e o extraordinário (depois do evento). Para descrever os estados de alma advindos do acontecimento nos textos supracitados, a teoria semiótica francesa mostra-se bastante profícua, em especial, no que diz respeito a suas mais recentes contribuições, que buscam refletir sobre os valores tensivos que permeiam o discurso.

Da imperfeição (2002), de Algirdas Greimas, abriu caminho para o estudo do contínuo na semiótica, e Claude Zilberberg deu prosseguimento a essas reflexões, de modo a consolidar o projeto de uma semiótica tensiva, que vai além da descrição dos programas de busca, foco da semiótica da ação, e centra-se nos programas passionais e subjetivos pelos quais passam os sujeitos no momento das transformações e das fraturas que se interpõem em seu percurso. Esse será o principal arcabouço teórico mobilizado neste trabalho, mas conforme as análises forem progredindo, serão acrescidos também pensamentos de outros autores que abordam, mesmo que por outras vias, a questão do acontecimento estético, tais como Barthes, Todorov, Paz e Brodsky.

Se a conjunção é, no evento extraordinário, um trampolim para o o mundo do sentido (GREIMAS. 2002, p. 91), a disjunção, seja ela gradual ou repentina, é um regresso à sensaboria do cotidiano. O acontecimento é, embora intenso por natureza, efêmero e fugidio, e o regresso do universo contínuo para o descontínuo tende a causar no sujeito uma dor pungente⁶⁵, que pode evoluir para a melancolia, raiva, depressão, dentre muitos outros estados de alma disfóricos. Neste trabalho, procura-se refletir também sobre essas questões, que são pouco exploradas dentro do campo semântico do acontecimento, de modo a tentar encontrar para elas uma sintaxe narrativa da dissolução estética, como a que já existe para a da apreensão, tão bem delineada por Claude Zilberberg. A passagem da realização (plenitude) à virtualização (incompletude) sobreleva-se nas letras das canções “Eu te amo”, “Todo o sentimento”, “Trocando em miúdos” e “Atrás da porta”, que também serão analisadas no presente estudo.

⁶⁵ No caso de tratar-se de um acontecimento eufórico, já que há também acontecimentos extraordinários que provocam estados de alma disfóricos, como muito bem evidencia Luiz Tatit na análise do conto de Guimarães Rosa “A terceira margem do rio” (TATIT, L. 2010, p. 107-125).

Ademais, as letras das canções “Valsa brasileira” e “Futuros amantes” serão pensadas a partir do fenômeno de que trata Greimas, na segunda parte de *Da imperfeição*, denominada “As escapatórias”: a possibilidade de reconfigurar o cotidiano de modo a criar, em um mundo de imperfeições, feixes que possibilitem a chegada do acontecimento estético.

A teoria do acontecimento extraordinário já foi intuída por muitos críticos literários, ensaístas e mesmo poetas, no entanto, foi a partir das contribuições trazidas pela semiótica de linha francesa que se pôde pensar essa questão de forma sistematizada, de modo a criar uma gramática em torno do acontecimento. O trabalho empreendido pela pesquisa tem como intuito também contribuir, por meio de análises literárias, para a construção dessa gramática, que ainda não está finalizada.

2. Metodologia

O interesse desta tese de doutoramento recai somente sobre a linguagem verbal que engendra as canções de Chico Buarque, pois se acredita no valor poético intrínseco de muitas de letras do compositor, cujo trabalho sobre a materialidade do texto cria uma rede de isomorfismos e relações semi-simbólicas que provocam diversos efeitos de sentido no enunciatário, de tal sorte que a sonoridade da canção buarquiana não provém apenas da melodia; ela também é fruto do trabalho sobre a expressão, que é potencializado até alcançar o efeito poético. Deve-se ser cuidadoso, no entanto, para não igualar o signo poético ao poema. Todo poema, sem dúvida, é um signo poético, mas a recíproca nem sempre procede.

Quando se trata da matéria verbal, o signo poético busca amparo na prosódia, isto é, nas emissões de som advindas da fala, quais sejam o acento, a entonação, o ritmo, dentre outras, para forjar as ilusões referenciais e os demais efeitos de sentido emanados do texto. Ao identificar as modulações do som nos sintagmas da fala comum para refundi-las em versos que darão alento a construções poéticas, o enunciador busca, principalmente, tentar conservar essa substância sonora do texto e fazer com que ela se sobressaia, inclusive, ao próprio conteúdo da mensagem.

A letra de canção parece ter as mesmas pretensões que a poesia, porém, os recursos de uma e de outra são diferentes. Para fixar a substância da expressão e conservar a prosódia da fala no material poético, o poema tem a seu dispor apenas e tão somente a materialidade verbal, por essa razão, há um tratamento particularizante dado aos sintagmas da fala, para que suas entonações permaneçam na mensagem e

sobreponham-se ao conteúdo. Para tanto, o poeta mobiliza exaustivamente recursos como o trabalho sobre a métrica, as rimas, os paralelismos, além das relações isomórficas e iconizantes. O letrista, por sua vez, tem ao seu dispor não apenas os recursos da matéria do texto verbal, mas, também, a melodia, que, em conjunto com a letra, possibilita a fixação da prosódia, que vai na direção contrária à dos automatismos da fala cotidiana, como muito bem ressalta Tatit: “[e] se na criação de uma letra de canção já há um tratamento poético que contribui para a estabilização da matéria fônica, esse processo só se completa e se define verdadeiramente com a proposta melódica” (1994, p. 257). Esse duplo mecanismo faz com que, de maneira geral, as letras de canção não coloquem em primeiro plano o trabalho sobre o texto verbal, já que a melodia contribui sobremaneira para a defesa da substância: “[a]quilo que chamamos de ‘melodia’ concentra os principais valores musicais gerados pela composição, de tal modo que as aliterações e os contrastes fonológicos tornam-se, quase sempre, efeitos de segundo plano.” (*Ibidem*, p. 256). Por ser conhecedor de todas essas questões, o letrista, em grande parte das vezes, não necessita debruçar-se sobre a substância da expressão verbal como o poeta, contentando-se em reproduzir a prosódia da fala tal qual ela é, por meio do “engastamento” de falas recortadas, atentando-se ao ritmo e à acentuação.

Ocorre que, às vezes, uma tal característica é suficiente para que as letras de canção sejam relegadas à margem dos Estudos Literários. Tem-se consciência de que nem todas as letras têm o mesmo grau de poeticidade — embora todas elas apresentem um forte pendor para a função poética — mas é válido pontuar que há letristas e letristas. Chico Buarque, autor das letras que compõem o corpus deste estudo, por exemplo, trabalha o texto verbal com um requinte poético tamanho, que a maioria de suas letras, se lidas sem o acompanhamento melódico, pode chegar a possuir o mesmo valor poético que um poema. Não se trata, aqui, de igualar as letras de Chico Buarque ao poema, mas apontar a dominância na função poética nas letras de canção que constituem o corpus deste trabalho. Nesse sentido, Jakobson afirma que: “[q]ualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora.” (1973, p. 127), razão pela qual os Estudos Literários só tem a enriquecer-se ao incorporar em seu campo de estudo as letras de canção, afinal, ainda segundo o linguista russo: “sendo o objeto principal da poética as *differentia specifica* entre a arte verbal e as outras artes e espécies de condutas verbais, cabe-lhe um lugar de preeminência nos estudos literários” (1973, p. 118-119).

Por tratar-se, então, de um texto literário e não de qualquer signo linguístico, pretende-se demonstrar como os procedimentos expressivos, e não apenas aqueles relacionados ao plano de conteúdo, contribuem para a construção do poético nas letras da canção de Chico Buarque, que recorrem aos isomorfismos em busca de potencializar os efeitos de sentido, em especial, os passionais engendrados nas letras, pois as paixões que aparecem no plano de conteúdo do texto transbordam para o plano da expressão, de modo a formar uma tessitura uniforme, em cuja plasticidade, expressão e conteúdo são solidários.

A noção de isomorfismo corresponde às homologações e acoplamentos que ocorrem entre o plano de conteúdo e o plano de expressão da linguagem. Tais isomorfismos, quando na esfera do objeto literário, intensificam a poeticidade do texto: a matéria fônica do plano de expressão é organizada de maneira que os signos presentes no poema, que não apresentam os mesmos correspondentes no mundo natural, sejam aproximados e passem a confluir na mesma direção, assegurando e reforçando, por meio da expressão, a isotopia figurativa delineada no plano de conteúdo. Nos estudos literários, portanto, o sistema da poética sobrepõe-se ao sistema da língua ou, em outras palavras, o sistema da língua é recodificado pelo sistema da poética, originando, por sua vez, o signo poético, de modo que a substância, que não participa do objeto de estudo da linguística, torna-se fundamental no estudo da literatura.

A partir, então, dos fundamentos da poética da expressão, que partem dos princípios de Jakobson, enveredam pelo caminho da semiótica, até alcançar o mais recente terreno do semi-simbolismo, as letras de canção de Chico Buarque recebem um tratamento diferenciado, que visa sempre a buscar as homologias entre o conteúdo analisado e seu plano de expressão.

3. Estágio atual da pesquisa

O plano é o de que a tese seja dividida em três partes : teoria, análises e, por fim, conclusão. O primeiro capítulo da tese — já finalizado — versa sobre a apreensão estética, sobre as consequências de tal evento no percurso do sujeito, sobre os valores tensivos que emergem do acontecimento e sobre como ocorre a dissolução e a perda de densidade da apreensão estética. Ademais, são retomadas também as ideias desenvolvidas por Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003), que serão fundamentais para as análises da lírica-amorosa de Chico Buarque. Por fim, são elaboradas algumas reflexões a respeito de como a semiótica tensiva serviu-se da

retórica para a estruturação de seu percurso teórico, e de alguns conceitos utilizados largamente durante as análises também são apresentados de forma mais detalhada. Trata-se, em outras palavras, de uma introdução teórica que privilegia os aspectos da semiótica e de outras teorias afins, que deverão ser compreendidos para que se possa realizar uma leitura mais proveitosa das análises subsequentes.

O segundo, terceiro e quarto capítulos têm grande importância neste trabalho, pois neles estão inseridas as análises do corpus selecionado. Algumas delas já foram finalizadas e outras estão em fase de finalização. No segundo capítulo, são analisadas as letras das canções “A banda”, “Valsinha” e “Teresinha”, que focalizam o momento de apreensão estética. O terceiro capítulo, por sua vez, dedica-se às letras “Eu te amo”, “Todo o sentimento”, “Trocando em miúdos” e “Atrás da porta”, que têm em sua centralidade a dissolução do acontecimento; já o quarto capítulo versa sobre a espera e as escapatórias da vida ordinária, com a análise de “Valsa brasileira” e “Futuros amantes”. No capítulo final, seguirão as conclusões a respeito do acontecimento extraordinário no corpus selecionado, observando que se pretende, nessa etapa, ajudar a construir uma gramática capaz de abarcar a dissolução estética — tema ainda não tão discutido nos trabalhos atuais com semiótica tensiva — e que possa servir de modelo para trabalhos futuros na área de semiótica.

Durante os anos de 2013 e 2014, os resultados parciais da pesquisa têm sido divulgados por meio de apresentações de trabalhos em eventos e publicações em revistas e periódicos. Para o ano de 2015, está em andamento o pedido de uma bolsa PDSE (Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior) na Universidade Paris 8, Vincennes-Saint Denis, sob a orientação do Prof. Dr. Denis Bertrand, pesquisador de grande renome no estudo da semiótica literária.

4. Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio de Zélia de Almeida Cardoso e trad. Ediouro de Souza. São Paulo: Editora Globo S.A., 1992.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. Trad. De Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo : Martins Fontes, 2003.
- BARROS, D. L. **de. Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas, 2001.
- BARROS, D. L. **P de. Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 1999.
- BARTHES, Roland. **Fragments de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Editora, 2003.
- BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.

- BRODSKY, J. **Marca d'água**. São Paulo: Cosacnaify, 2006.
- BRODSKY, J. **Menos que um**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BUARQUE H. C. **Tantas Palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Tradução Jacó Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FIORIN, J. L. **Semiótica e paixão**. *Revista Online de Literatura e Linguística*, ano I, n. 2, dez. 2008c. Disponível em: <http://www.revistaautonomia.com.br/volumes/Ano1-Volume2/especial-destaques/Jose-Luiz-Fiorin-Entrevista-a-Cristina-Sampaio.pdf>. Acesso em fev. 2012.
- FIORIN, J. L. **Paixões, afetos, emoções, sentimentos**. *Cadernos de semiótica Aplicada*, v.5, n.2, dez. 2007a.
- FIORIN, J. L. **Semiótica das paixões: o ressentimento**. *Alfa*. São Paulo, 51 (1), p. 9-22, 2007b.
- FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2000.
- FIORIN, J. L. "Greimas e Propp: conjunções e disjunções". In: OLIVER, A. C. M. A. **et**
- FONTANILLE, Jacques; ZIBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. Trad. De Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Benvindas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, 2001.
- FONTANILLE, J. **Semiótica do discurso**. Trad. Jean Cristus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.
- GREIMAS, A. J. **Sémantique structurale**. Recherche de méthode. Larousse: Paris, 1966, p. 262.
- GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker, 2002.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima **et al.** São Paulo: Contexto, 2008.
- GREIMAS, A. J **et** FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma**. São Paulo: Ática, 1993.
- HÉNAULT, A. **História Concisa da Semiótica**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- HJEMSLEV, L. **Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem**. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HOMEM, W. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.
- HOUAISS, A. **et** VILLAR, M. S. **de. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 6a ed. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.
- LANDOWSKI, E. (Org.). **Do inteligível ao sensível: em torno da obra de A. J. Greimas**. São Paulo: EDUC, 1995.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3 ed. São Paulo. Martins Fontes, 2006.
- PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Organização e prefácio de Boris Schnaiderman. Trad. de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- SAUSSURE, F. **de. Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2003.
- SILVA, Ignacio Assis. **Figurativização e metamorfose: o mito de narciso**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.
- TATIT, LUIZ. **Semiótica da canção: melodia e letra**. São Paulo: Escuta, 1994.
- TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê, 2001.

- TATIT, Luiz. **et LOPES, I. C. Elos de Melodia e Letra**: análise semiótica de seis canções. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- TATIT, Luiz. **Hjelmslev e as bases tensivas do semissimbolismo**. São Pulo: CPS, 2007.
- TATIT, Luiz. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Pulo: Ateliê Editorial, 2010.
- ZILBERBERG, Claude. **Causerie sur La sémiotique tensive** (2008). Disponível em : <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/cursos/zilberberg2008/cz-causerie.pdf>. Acesso em: abr. 2012.
- ZILBERBERG, Claude. **Éléments de grammaire tensive**. Limoges : PULIM, 2006a.
- ZILBERBERG, Claude. Observações sobre a base tensiva do ritmo. Trad. De Lucia Teixeira e Ivã Carlos Lopes. **Estudos Semióticos**, v.6, n. 2, p. 1-13, 2010.
- ZILBERBERG, Claude. Razão e poética do sentido. Trad. De Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Benvindas. São Paulo: Edusp, 2006b.
- ZILBERBERG, Claude. Síntese da gramática tensiva. **Revista Brasileira de Semiótica. Significação**, n. 25, p. 163-2004, jun. 2006c.

ABSURDO E CENSURA NA CENA PORTUGUESA: ESTUDO DO TEATRO DE PRISTA MONTEIRO

Márcia Regina Rodrigues
Doutoranda – Bolsista FAPESP
Profa. Dra. Renata Soares Junqueira (Or.)

O final da década de 1950 é tanto o momento em que Helder Prista Monteiro (1922-1994) descobre a sua vocação para a escrita dramática como um dos períodos mais fecundos do teatro português, pois nos palcos despontavam novas companhias e diretores, que encenavam textos de novos dramaturgos numa busca constante de expressar as estéticas teatrais⁶⁶ que se praticavam no restante da Europa e do mundo. Justamente por isso, e principalmente na década de 1960, a ditadura impunha ao teatro uma censura sem trégua aos textos e aos seus autores, às companhias teatrais e suas encenações e aos encenadores e artistas. O fato é que até a Revolução dos Cravos (1974) – que devolveu pacificamente a democracia ao país – as peças teatrais em Portugal até conseguiam ocupar as páginas dos livros, mas quase nunca os palcos. Apesar de a peça *Os imortais*, primeira produção de Prista Monteiro, escrita em 1959, ter sido levada à cena apenas na década de 1980, o seu autor foi um dos poucos dramaturgos que viu algumas de suas obras encenadas ainda durante o regime de Salazar.

Esta pesquisa de Doutorado tem como objetivo analisar as peças de Prista Monteiro produzidas antes da Revolução dos Cravos, considerando especialmente a história do teatro português e a sua relação com a censura salazarista / marcelista e com os pressupostos do teatro do absurdo, apontados por Martin Esslin (1968). Assim, elegemos, além da primeira peça de Prista Monteiro, referida acima, as peças curtas, em um ato, que foram poupadas pela censura e encenadas ainda durante a ditadura: A

⁶⁶ Depois de 1945, surgiram na cena portuguesa temas voltados para as questões sociais e as existenciais, bem como tentativas cênicas e dramáticas que se aproximavam do experimentalismo – quer o do teatro épico brechtiano quer o do teatro do absurdo.

rabeca (1961), *O meio da ponte* (1966), *O anfiteatro* (1966)⁶⁷ e ainda uma peça proibida duas vezes de subir à cena, *A bengala* (escrita em 1960), que se prestará a elemento de comparação no que se refere à relação da obra do dramaturgo com a censura. A partir da análise dessas peças, pretendemos desenvolver e mostrar uma reflexão crítica sobre a contribuição da obra de Prista Monteiro para as artes cênicas em Portugal e comprovar que as experimentações teatrais deste período não só estiveram ligadas a um desejo de resistência e objeção ao regime político vigente, mas também extremamente vinculadas às tentativas de renovação da cena portuguesa.

Como parte do desenvolvimento da tese, realizamos Estágio de Pesquisa em Portugal (BEPE-FAPESP), pelo período de seis meses (01/10/2012 a 31/03/2013), no Centro de Estudos de Teatro (CET) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), onde desenvolvemos investigação nas bases de dados da instituição e no Arquivo Osório Mateus (AOM), bem como em outras instituições portuguesas (arquivos, bibliotecas e museus). Durante o Estágio examinamos os processos de censura referentes às peças de Prista Monteiro; consultamos programas das peças encenadas do autor e textos críticos publicados pela imprensa da época sobre os espetáculos, sobre as companhias que os levaram à cena e sobre os seus respectivos encenadores; colhemos depoimentos de pessoas que direta ou indiretamente estiveram ligadas à obra do dramaturgo; reunimos informações a partir da consulta aos periódicos das décadas de 1950 a 1990, que trazem críticas ao teatro praticado em Portugal e às obras de outros dramaturgos do referido período, contributos importantes para a compreensão das discussões que se faziam a respeito do teatro português naquela altura.

No que se refere à fundamentação teórica e instrumentos para a análise das peças, contamos com uma bibliografia fundamental sobre o absurdo a partir do ensaio de Albert Camus, *O mito de Sísifo*, e o estudo de Martin Esslin, autor que cunhou o termo para a arte dramática no seu famoso livro *O teatro do absurdo*. Depois de Esslin, outros estudiosos contribuíram para a discussão acerca desse gênero de teatro, e, especificamente no âmbito do teatro português, o trabalho da pesquisadora Sebastiana Fadda, que historiou a produção teatral lusa vinculada ao teatro do absurdo.

⁶⁷Antes mesmo de serem publicadas em livro no ano de 1970, estas três peças de Prista Monteiro foram encenadas na década de 1960: *A rabeca* – escrita em 1959, encenada pela primeira vez em 1961 pelo Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC), com direção de Luís de Lima, e depois, em 1966, levada à cena juntamente com *O meio da ponte* e *O anfiteatro*, pelo Teatro-Estúdio de Lisboa (TEL), com direção de Luzia Maria Martins.

Depois da aprovação no Exame Geral de Qualificação – ocorrido em abril de 2014 –, incluímos a análise de mais três peças do autor: *Folgado do rei coxo*, *O candidato* e *O colete de xadrez* a fim de completar o estudo da dramaturgia de Prista Monteiro produzida antes da Revolução dos Cravos. No momento atual, estamos redigindo as seções da tese, que deverá ser defendida até 30/04/2015.

Apresentamos a seguir a **Estrutura da tese**, definida depois do Exame de Qualificação:

RESUMO

APRESENTAÇÃO

INTRODUÇÃO

1. UM TEATRO QUASE CALADO PELA CENSURA

1.1 As aplicações da censura ao teatro: de 1945 a 1973

1.2 Absurdo e censura na cena portuguesa

1.3 Beckett e Ionesco nos palcos: abrandamento censório?

1.4 *A bengala*, de Prista Monteiro, e a miséria censurada

2. DO TEATRO DA NEGAÇÃO AO TEATRO DO ABSURDO

2.1 O sentido destruidor e a função criativa da vanguarda

2.2 O épico, o absurdo e a crise do drama

2.3 A expressão do absurdo

3. RENOVAÇÃO, DIVERGÊNCIA E HIBRIDISMO NA DRAMATURGIA PORTUGUESA

3.1 Divergência e hibridismo

3.2 Exemplos da dramaturgia portuguesa

3.3 O teatro do absurdo como tentativa de renovação dramática e cênica

4. ABSURDO E FRUSTRAÇÃO NAS PEÇAS DE PRISTA MONTEIRO

4.1 A experiência tragicômica do absurdo em *Os imortais*

4.2 Ecos beckettianos da incomunicabilidade em *A rabeca*

4.3 O mito de Pigmalião e diálogos dramáticos em *O colete de xadrez*

4.4 O absurdo no seio da família burguesa em *O meio da ponte*

4.5 *Folgado do rei coxo*; *O anfiteatro* e *O candidato*: absurdo ou frustração?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, C. **A censura de Salazar e Marcelo Caetano**. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- BARATA, Jose Oliveira. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- _____. **Máscaras da utopia**: história do teatro universitário em Portugal 1938/74. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2004.
- COSTA, Maria Cristina Castilho. **Teatro e censura**: Vargas e Salazar. São Paulo: Edusp / FAPESP, 2010.
- CRUZ, Duarte Ivo. **História do teatro português**. Lisboa: Editorial Verbo, 2001.
- DORT, Bernard. **La représentation émancipée**. Arles, Actes Sud, 1988.
- _____. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- _____. **Uma anatomia do drama**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- FADDA, Sebastiana. **O teatro do absurdo em Portugal**. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Cosmos, 1998.
- GIL, José. **Salazar**: a retórica da insensibilidade. Lisboa: Relógio d'água, 1995.
- HERRERAS, Enrique. **Una lectura naturalista del teatro del absurdo**. Valencia: Universitat de Valencia, 1996.
- HINCHLIFFE, Arnold P. **The absurd**. London, Methuen & Co. Ltd., 1969.
- LISTOPAD, Jorge. **Portugal 45-95 nas artes, nas letras e nas ideias**. Coord. Victor Wladimiro Ferreira. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1988.
- MENDONÇA, Fernando. **Para o estudo do teatro em Portugal**: 1946-1966. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1971.
- MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1981.
- _____. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. **Teatro e Estado**. São Paulo: Hucitec, 1992.
- OLIVEIRA, Fernando Matos. **O destino da mimese e a voz do palco**: o teatro português moderno. Braga: Angelus Novus, 1997.
- PASCHKES, Maria Luisa de Almeida. **A ditadura salazarista**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **A análise dos espetáculos**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PEREIRA, Teresinka. **O absurdo no teatro**. Angra dos Reis: Ateneu Agrense de Letras e Artes, 1983.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969.
- PORTO, Carlos. "O teatro nos anos 60". **Vértice**: Revista de Cultura e Arte, Coimbra, n. 27, p. 36-41, jun. 1990.

- PRISTA MONTEIRO, Helder. **A rabeca; O meio da ponte; O anfiteatro**. Lisboa: Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, 1970.
- _____. **A bengala**. Lisboa, “Teatro e movimento”, n. 3, Edição do Autor, 1972.
- _____. **Os faustos**. Lisboa: Arcádia, 1980.
- _____. **O fio**. Lisboa: Arcádia, 1980.
- _____. **A caixa**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, Moraes Editores, 1981.
- _____. **O colete xadrez; Folgado do rei coxo**. Lisboa: Arcádia, 1983.
- _____. **Os imortais; O candidato**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1984.
- _____. **A vila**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1985.
- _____. **O mito; Naturalmente! Sempre!** Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1988.
- _____. **Não é preciso ir a Huston; De graus**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1992.
- _____. **Auto dos funâmbulos**. Lisboa: Editorial Escritor, 1993.
- REBELLO, Luiz Francisco. **Imagens do teatro contemporâneo**. Lisboa: Ática, 1961.
- _____. **O jogo dos homens: ensaios, crônicas e críticas de teatro**. Lisboa: Ática, 1971.
- _____. **História do teatro português**. Lisboa: Europa-América, 1972.
- _____. **Combate por um teatro de combate**. Lisboa: Seara Nova, 1977.
- _____. **Cem anos de teatro português (1880 – 1980)**. Porto: Brasília Editora, 1984.
- _____. **Breve história do teatro português**. Lisboa: Europa-América, 2000.
- _____. “É verdade. Mas...” duas preposições sobre a censura. Sinais de Cena, APCT, Porto: Ed. Campo de Letras, 2007. p. 47-52.
- REDONDO JÚNIOR, José. **Pano de ferro: crítica, polêmica, ensaios de crítica teatral**. Lisboa: Século, 1955.
- _____. **Panorama do teatro moderno**. Lisboa: Arcádia, 1961.
- RIBEIRO, Helder. **Do absurdo à solidariedade: a visão de mundo de Albert Camus**. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.
- RODRIGUES, Graça Almeida. **Breve história da censura literária em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. **O teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SANTOS, Graça dos. **O espetáculo desvirtuado: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)**. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões de Almeida Júnior. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VASQUES, Eugênia. Tendências da dramaturgia e do teatro do século XX: breve panorâmica. **Adágio**, Évora, n. 2, p. 10-16, 1991.

UMA NOÇÃO PLURAL: A ἄθῆ NA TRAGÉDIA GREGA

Marco Aurélio Rodrigues
Doutorando – Bolsista CAPES
Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos (Or.)
Profa. Dra. Maria de Fátima Sousa e Silva (Coor.)

OBJETIVOS

A presente pesquisa tem por objetivo defender a tese de que o conceito de ἄθῆ, ao longo da tragédia clássica grega, no século V a. C, passa por mudanças, assumindo diferentes acepções de acordo com o contexto apresentado, podendo, inclusive ter perdido seu sentido original. Para além disso, ao estar unido a outros termos, o conceito de ἄθῆ ganha novos contornos e sentidos diferentes, o que talvez o impeça de ser colocado em um único campo semântico. Daí a proposta, também, de pontuar que sua tradução respeite o uso adequado feito em cada uma das tragédias por seus autores.

Propõe-se a análise de todas as tragédias clássicas (trinta e duas), nas quais o termo indica mudança ou acréscimo de valor semântico, fato este que será fundamentado na análise da transformação de pensamento do homem grego que, ao longo do século V, passou por mudanças extremas, desde a fundação da democracia e a vitória contra os persas, até o fim da Guerra do Peloponeso, com a queda do poderio ateniense e o desenvolvimento do pensamento racional.

O nome dado à tese refere-se à forma como o termo se apresenta nas tragédias de que possuímos, ou seja, com sentidos diversos. A maior parte dos estudos realizados até o momento acerca de ἄθῆ são feitos a partir de Homero, Hesíodo e até mesmo em autores tardios, como é o caso de Apolônio de Rodes. A escolha da análise do vocábulo na tragédia ática dá-se pela possibilidade de avaliação, em um único gênero por uma curta distância temporal, da variação nítida da noção.

METODOLOGIA

Da mesma forma que as duas Grandes Guerras Mundiais transformaram a sociedade atual e, ainda hoje, é possível sentir os impactos que tais eventos tiveram na

comunidade internacional, os acontecimentos bélicos na Antiguidade não eram diferentes. Se por um lado as guerras antigas moldaram, de certa forma, a organização espacial do mundo, por outro, foram as principais responsáveis por sólidas mudanças de pensamento, significativas para a reflexão do homem moderno.

O desenvolvimento de um pensamento moral, de uma nova forma de encarar os outros e a si próprios, continuará nessa linha de raciocínio. Outras mudanças, provenientes do século VI, como até mesmo a instituição dos Festivais Teatrais, trouxeram o espaço oportuno para os homens estabelecerem suas identidades através da poesia, da música, por meio de um novo ambiente que surgia e, agora, tornava-se comum a todos, o espaço da πόλις.

É na *Ilíada* e na *Odisseia*, séculos antes do nascimento do drama, que se encontra o testemunho fundamental para a reflexão acerca das questões relativas ao pensamento grego. Questões que envolvem os valores pelos quais se rege o herói arcaico e a postura do homem diante dos percalços da guerra e de sua própria vida em sociedade são insistentemente delineadas na poesia homérica, bem como, de forma densa e coesa, é possível compreender como os deuses e os homens agem no mundo grego antigo e, mais do que isso, como essa relação pode afetar determinantemente o destino do ser humano; ou seja, enfatizam muito mais valores do que apenas a bravura dos homens gregos em sua busca por reparação ao rapto de Helena, a mais bela grega.

Posto isso, é natural que dentro dessa cultura e diversidade de elementos humanos e divinos, algumas questões próprias do pensamento grego saltem-nos aos olhos. Dessa forma, não seria para menos que encontrássemos o conceito de ἄτη tão vivo e atuante em todo o poema.

Dodds (1953), elege o conceito de ἄτη como um dos temas para sua discussão inicial sobre a questão do irracional na Grécia antiga. O autor vem sendo retomado, desde então, como parâmetro inicial de um debate acerca das noções de ἄτη. Sua contribuição deve-se ao fato de ter feito relevantes apreciações que, inclusive, apontam para um profundo questionamento sociológico em voga nos dias atuais. Para Dodds (1963, p. 03) “[...] *early Greek justice cared nothing for intent, it was the act that mattered*”⁶⁸, ou seja, para um senso de justiça primário, entre os gregos, o ato consumado é que, de fato, tem relevância.

⁶⁸ “No início da justiça grega não interessava a intenção, mas o que importava era o ato.” Tradução de minha lavra.

Sendo assim, será possível compreender porque os heróis de Homero, mesmo deixando claro uma percepção de que foram tomados pela ἄτη, acabam por não conseguir se livrar de uma dependência auto-punitiva do sentimento de constrangimento diante do mundo. No entanto, esses heróis, transferem para uma força maior os atos que eles próprios não conseguem suportar sozinhos, embora não surta o efeito de expurgação necessária ao alívio da consciência.

Lourenço (2012, p. 11) faz uma interessante consideração, na introdução de sua tradução da *Ilíada*, sobre a opção por uma e não por outra tradução para ἄτη. A ressalva do estudioso diante do conceito que traduz como “obnubilação” e chama a tradução de “desespero de causa”, reflete a dificuldade e complexidade que o termo impõe ao tradutor.

Não são poucas as definições que a palavra ἄτη admite nos mais variados contextos, ao longo dos anos. Segundo Saïd (1978, p. 75) existe uma dificuldade em traduzir a palavra que, muitas vezes, está ligada a uma condição de erro mas, também, passa a designar toda sorte de infortúnios. Para a helenista, após a tragédia clássica, o termo assume um sentido ainda mais enfraquecido e passa a designar “um temor próprio do homem supersticioso”. Este fato ganha maior vigor no drama euripidiano, cujo pensamento recebe contornos racionais mais evidentes e influenciados pela contemporaneidade da reflexão socrática.

A tragédia e a comédia tornaram-se, ao longo do século V, o centro do debate de questões próprias da cidade democrática grega. O uso do tema mítico ou não, tornava-se o veículo condutor para os poetas exporem também uma nova forma de pensamento. O mote escolhido pelo autor acaba por ser moldado de acordo com a intenção desejada.

Ésquilo, por exemplo, ao escolher os momentos derradeiros das Guerras Médicas como tema de sua tragédia *Persas*, em 472 a.C., não deixou de elevar o tom mítico da trama, mas fez uso de um particular momento histórico para falar à audiência sobre aspectos da guerra, tal como o massacre de muitos, o saque da cidade e a destruição dos templos. O discurso inflamado do espectro de Dario (*Pe.* 809-822) aponta para alguns ideais que surgiam no pensamento do homem grego, e que faziam parte do cerne da sociedade, ou seja, aspectos fundamentais que regiam o convívio e a forma de pensar do homem grego.

A exposição do Grande Rei marca a discussão central do drama. Ao repreender a forma como Xerxes conduziu sua jornada às terras gregas, Dario cita a

ὕβρις como o motivo que cega o homem e o leva à ἄτη (obcecação). Esta noção presente nos *Persas* justifica a ação de Zeus sobre este homem ὕβριστής. Eis o principal trunfo de Ésquilo: a elaboração dos motivos da guerra sobre aspectos culturais da sociedade grega. Sendo assim, a presença do termo ἄτη é um dos reflexos da necessidade dos tragediógrafos em buscar no pensamento grego a identificação com a audiência.

Entretanto, para Dodds (1963, p. 38), o termo deixa de significar apenas um “estado de espírito”, para ser aplicado também aos desastres decorrentes da ação da ἄτη sobre o homem. Essa percepção concreta do termo ἄτη, possui contornos mais definidos em Sófocles, cujo mote político é evidente. Sendo assim, instaura-se uma nova forma de se conceber o vocábulo.

Na tragédia *Antígona*, que apresenta 11 ocorrências do vocábulo ἄτη, o conceito está presente logo nos primeiros versos, na fala inicial da protagonista. O discurso inicial de Antígona já demonstra que a ἄτη não possui mais o elo profundo que marcava o destino do homem em Ésquilo. Não se trata mais de uma Justiça que se legitima pela punição de um ato, justificado pela ἄτη como acontece com a ὕβρις de Xerxes. Na tragédia de Sófocles (*Ant.* 1-6), Antígona e a irmã possuem a consciência dos “erros” familiares e a ἄτη torna-se apenas mais um dos muitos pesares que se abatem sobre a família.

A mudança que ocorre entre os dois poetas, Ésquilo e Sófocles, ainda é sutil perto do valor que o vocábulo ἄτη assume em Eurípides. Primeiramente, o fato de a palavra ser atestada apenas 34 vezes em todas as suas tragédias remanescentes, sendo que em algumas o vocábulo não aparece, difere das 53 vezes em que encontramos o termo nas 7 tragédias de Ésquilo. A esse fato, deve-se uma nova forma de pensamento do homem grego. Segundo Romilly (1980, p. 86) as diferenças entre as tragédias, desde Ésquilo até Eurípides, são gritantes. Para a helenista, mesmo com mudanças que envolvem a dinâmica de cena e a escolha do enredo, os universos psicológicos e sociais são outros.

No mundo de Eurípides (c. 480-406 a.C.) a guerra entre “compatriotas” é um fato real, a tragédia passa a vivenciar um princípio de decadência e o homem passa a tentar compreender o mundo de maneira lógica, mais racional, sem a preocupação constante de que os deuses são agentes modificadores do ambiente.

Em *Electra*, tragédia euripidiana com uma única ocorrência da ἄτη, encontra-se um dos distanciamentos da noção que conceito de ἄτη tinha para Ésquilo.

Não se trata mais de um sentido relacionado à punição divina, mas da maldição de família. Agora, as ações e destinos humanos são de inteira responsabilidade desses mesmos homens.

Castor (*El.* 1305-1307), ao mencionar a maldição, refere-se às desgraças que há muito tempo atingem os Atridas. A ἄτη (maldição), assim, é tida como uma influência dos infortúnios de antigos ancestrais, desastinos que se estenderam ao longo do tempo. Dessa forma, o conceito distancia-se da penalidade divina para ser o resultado dos atos praticados pelos homens ao longo dos tempos, e que foge, inclusive, da competência dos deuses. Sendo assim, o vocábulo demonstra a ausência de um sentido mais específico, como outrora havia em Ésquilo.

Portanto, estabelecer a relação entre os três tragediógrafos, é também conceber os processos pelos quais o vocábulo passou e compreender o sentido que o conceito ἄτη assumiu em cada uma das tragédias, para depois passar a um sentido restrito, supersticioso ou, até mesmo, entender o porquê de seu resgate no século III a.C., com maior frequência, por Apolônio de Rodes, na epopeia *Os Argonáutica*.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

Por ser tratar de um termo próprio do pensamento grego, a proposta de trabalho foca sua atenção nos autores que discutem a ἄτη, bem como os aspectos da vida moral, religiosa e política da sociedade antiga em que o termo se insere. Para tanto, os estudos de Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, Arthur Adkins, Louis Gernet, E. R. Dodds, e outros, são de grande valia. Vale ressaltar que, atualmente, são inúmeros os artigos que abordam o tema, além do livro de R. E. Doyle, único diretamente relacionado ao tema. Ainda, alguns autores com publicações recentes, que estudam questões relacionadas a conceitos gregos, como é o caso de Rutherford (2012), foram incluídos e investigados.

Todavia, alguns autores serão imprescindíveis, como um retorno a Homero e a Hesíodo, os poemas de Sólon e Píndaro, Apolônio de Rodes e outros autores clássicos que possam contribuir com diversas acepções que a ἄτη assumia na Grécia antiga. Faz-se necessário também uma investigação nas obras dos autores pré-socráticos, bem como de Platão e Aristóteles, que apresentam detalhes do pensamento grego e colaboram na compreensão do declínio do termo. No mais, outros textos devem ser incluídos para complementar a pesquisa no decorrer de seu desenvolvimento.

A tese já se encontra em estágio avançado de escrita, visto que se trata do

quarto ano de doutoramento. Em decorrência do Exame Geral de Qualificação e do estágio Sanduíche-Co-tutela na Universidade de Coimbra, a estrutura da tese ganhou maior coerência e apresenta-se da seguinte forma: 1.Introdução: Ocorrências semelhantes, Questões semânticas, Variação linguística. 2. O conceito de ἄτη: O mito, A noção. 3. Antecedentes literários: Homero, Hesíodo, Sólon, Píndaro e Heródoto. 4. A ἄτη na Tragédia Grega: Ésquilo, Sófocles, Eurípides. 5. Conclusões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADKINS, A. W. H. **Moral values and political behavior in Ancient Greece: from Homer to the end of the Fifth Century**. New York: Norton & Company, 1972.
- AÉLION, R. **Euripide hériter d'Eschyle. Tome I**. Paris: Les Belles Lettres, 1983.
- _____. **Euripide hériter d'Eschyle. Tome II**. Paris: Les Belles Lettres, 1983.
- AESCHYLI. **Septem quae supersunt tragoedias**. Edited by Denis Page. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- ARISTOTE. **La Poétique**. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- BAILLY, A. **Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Hachette, 2004.
- BARLOW, S. A. **The Imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language**. 2nd Ed. Bristol: Bristol Classical Press, 1986.
- BELFIORE, Elizabeth S. **Murder among friends: violation of Philia in Greek Tragedy**. New York: Oxford University Press, 2000.
- BREMER, J. M. **Hamartia: Tragic error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy**. Amsterdam: A. M. Hakkert, 1969.
- CHANTRAINE, P. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Paris: Klincksieck, 1965.
- CONACHER, D. J. **Aeschylus, the earlier Plays and related Studies**. Toronto: University of Toronto Press, 1996.
- _____. **Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure**. Toronto: University of Toronto Press, 1970.
- DAWE, D. **Some Reflections on Ate and Hamartia**. Harvard Studies in Classical Philology. Cambridge, v. 72, p. 89-123, 1968. Jstor.
- DODDS, E. R. **The Greeks and the irrational**. California: University of California Press, 1963.
- DOYLE, R. E. **ATH, its use and meaning. A study in the greek poetic tradition from Homer to Euripides**. New York: Fordham University Press, 1984.
- ECK, B. **La mort rouge. Homicide, guerre et souillure en Grèce Ancienne**. Paris: Les Belles Lettres: 2012.
- EURIPIDIS. **Euripidis Fabulae. Tome I: Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, hippolytus, Andromacha, Hecuba**. Edited by J. Diggle. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- _____. **Euripidis Fabulae. Tome II: Supplices, Electra, Hercules, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion**. Edited by J. Diggle. Oxford: Clarendon Press, 1981.
- _____. **Euripidis Fabulae. Tome III: Helena, Phoenissae, Orestes, Bachae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus**. Edited by J. Diggle. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- GERNET, L. **Anthropologie de la Grèce antique**. Paris: François Maspero, 1968.

- KERFERD, G. B. **The Sophistic Movement**. Great Britain: Cambridge University Press, 1981.
- LLOYD-JONES, H. **The justice of Zeus**. 2. ed. California: University of California Press, 1983.
- MALTA, A. **A selvagem perdição: erro e ruína na Ilíada**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- MURRAY, G. **Aeschylus: the creator of Tragedy**. 5. ed. Londres: Oxford University Press, 1968.
- _____. **Euripides and His Age**. 2 Ed. London/New York/Toronto: Oxford University Press, 1955.
- RUTHERFORD, R. B. **Greek Tragic Style. Form, Language and Interpretation**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2012.
- SAÏD, S. **La faute tragique**. Paris: François Maspero, 1978.
- SOPHOCLIS. **Sophoclis Fabulae**. Edit by H. Lloyd e N. G. Wilson. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- STANFORD, W. B. **Greek tragedy and emotions, an introductory study**. London: Routledge and Kegan Paul, 1983.
- VERNANT, J. P. **As origens do pensamento grego**. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. 18. ed. Rio de Janeiro, Difel, 2009.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. **Sophocles: an interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1980.

A EXPRESSIVIDADE POÉTICA NO MITO DE NÍOBE (*METAMORFOSES*, VI, 146-312)

Mariana Peixoto Pizano

Mestranda

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado (Or.)

Objetivos

O principal objetivo desta pesquisa é apresentar um estudo crítico do episódio de Níobe, conforme foi registrado por Ovídio nas **Metamorfoses** (VI, 146-312), a partir de uma análise que observará os efeitos de expressividade poética do texto, conseguidos por meio de arranjos de pés métricos, da disposição das palavras no verso e de outros artifícios que manifestam a dimensão poético-narrativa do mito na superfície textual do poema.

Também será realizada uma tradução em versos da passagem escolhida, procurando manter, quando possível, os efeitos construídos por Ovídio no texto original. A tradução será seguida de notas explicativas e de referências culturais em notas de rodapé, sempre que isso for necessário.

Por fim, pretende-se analisar alguns aspectos métricos e estilísticos do texto ovidiano, com aproveitamento dos conhecimentos advindos da Iniciação Científica da pesquisadora, que se ocupou de estudo e tradução de trechos da obra **De Litteris, De Syllabis, De Metris** do *esticologista* latino Terenciano Mauro.

Metodologia

Num primeiro momento serão realizadas leituras crítico-reflexivas de textos teóricos que ajudem a compreender conceitos-chave para o desenvolvimento do trabalho, como paralelismo, signo, símbolo e expressividade, respectivamente abonados em Jakobson, Saussure, Lopes e Prado.

Paralelamente, serão identificados os elementos linguísticos responsáveis por efeitos de expressividade poética (assonâncias, aliteraões, metáforas, alusões, epístrofes, etc.), e serão também analisados os arranjos do texto permitidos pela relativa

liberdade sintática da língua latina, a fim de relacioná-los com a mensagem passada pelo conteúdo.

Em seguida, os conceitos estudados serão aplicados ao *cópus*⁶⁹ da pesquisa e as características métricas relevantes ao texto serão destacadas e examinadas.

Esse trabalho será feito concomitantemente à tradução do texto: primeiramente, uma tradução de estudo; em seguida, outra versão, aperfeiçoada pelo cotejo com traduções em vernáculos modernos.

Fundamentação teórica e o estágio atual da pesquisa

Para analisar o texto de Ovídio, pretende-se empregar alguns conceitos tomados à semiótica de linha francesa, que procura desvendar o processo de construção de sentido por meio da observação dos diferentes níveis do texto: fundamental (nível mais abstrato que procura encontrar a oposição-base a partir da qual se constrói a narrativa), narrativo (nível do qual se depreende uma narrativa mínima: associa-se àquela oposição fundamental um sujeito agente e um objeto) e discursivo (nível mais complexo, formado por temas e figuras que se associam à oposição fundamental para criar o texto). Assim, a semiótica está intimamente ligada com a estrutura da língua em que o texto foi escrito, porque considera as características de cada sistema e a influência cultural que ele exerce sobre o artefato comunicativo (BARROS, 2002).

Consideramos possível a aplicação de tal teoria moderna para análise de um poema latino do século I d.C, pois entendemos a língua latina como um *sistema*; sendo ela um *sistema*, não morre – ao contrário do que pensam aqueles que definem a língua pelos falantes e, então, se referem ao latim como “língua morta”.

Admitindo a língua latina como sistema, assim como qualquer outra existente nos dias atuais, com o único diferencial de não ter mais falantes nativos, compreendemos que o latim também passou por transformações naturais no período em que foi língua materna ou de dominação dos romanos, mas tais modificações pararam de acontecer a partir do momento em que ninguém mais se utilizava desse sistema. Sendo assim, podemos considerá-lo uma “língua viva do passado”, que teve suas mudanças pelo contato com outras línguas e pela atualização natural dos falantes, mas hoje em dia está imóvel e registrada nos livros.

⁶⁹ Sobre a ortografia da palavra “*cópus*”, ver mais em: http://observatoriodaimprensa.com.br/news/view/analise_total

Dentro do seu sistema linguístico latino, a ordem dos componentes da frase era muito mais flexível do que a do português; isso significa que o arranjo do texto foi cuidadosamente escolhido para provocar os efeitos pretendidos por Ovídio, fator que a pesquisa pretende evidenciar utilizando a definição contida no **Curso de Linguística Geral** de Ferdinand Saussure, para quem todo signo linguístico reúne um conceito e uma imagem acústica e essa união se dá de forma arbitrária, ou seja, não há nada na própria imagem acústica que faça menção ao seu conteúdo, e vice-versa.

Contrapondo-se a esse conceito, aproveitaremos a definição de símbolo dada por Edward Lopes (**Fundamentos da Linguística Contemporânea**): símbolos são objetos reais que representam ideias. A balança, por exemplo, é o símbolo da justiça; a cruz é o símbolo do cristianismo. Embora formalmente o objeto e a ideia representados pelos símbolos também sejam arbitrários (a imagem acústica *balança* nada tem que se refira ao conteúdo *justiça*), a diferença fundamental entre signo e símbolo é o significado convencionado que este possui, ou seja, há uma relação única já fixada pela sociedade dentro da qual se admite a referência a uma balança para designar o valor de justiça.

Por fim, depois de observarmos a diferença entre signo e símbolo, interessa aqui definir o que seja um semi-símbolo, espécie de meio termo entre um e outro. Se um sistema de signos apresenta arbitrariedade entre plano da expressão e plano do conteúdo e um sistema de símbolos apresenta um pacto entre esses dois planos, um discurso formado por semi-símbolos considera que plano da expressão e plano do conteúdo estão unidos no processo de geração de sentido do texto.

Sendo assim, consideramos aqui que um texto poético como o mito de Niobe é composto por semi-símbolos: as palavras foram escolhidas e posicionadas para, em conjunto, produzirem um efeito de naturalidade.

A pesquisa também contará com o suporte de diversas obras de referência, como dicionários (linguísticos, mitológicos, simbológicos), gramáticas latinas e tratados de métrica clássica latina, a fim de auxiliar a realização da pesquisa e a obtenção de seus objetivos.

Até o presente momento a pesquisadora concluiu os créditos em disciplinas e fez leituras de teses, textos teóricos e críticos que se relacionavam aos elementos básicos desse trabalho, como as *Metamorfoses* de Ovídio e a teoria semiótica. O processo de tradução do mito de Níobe, um dos objetivos finais da dissertação, já foi iniciado e segue com o cotejo de outras traduções do texto ovidiano.

Referências bibliográficas

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4a ed. São Paulo: Ática, 2002.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Grupo Casa. Bauru-SP: Edusc, 2003.
- CARVALHO, R. N. B de. **Metamorfoses em tradução**. Trabalho de conclusão de pós-doutoramento. Universidade de São Paulo, 2010 (<http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovideo-raimundocarvalho.pdf>).
- COURTÉS, J. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Almedina, 1979.
- JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- LOPES, Edward. **Fundamentos da linguística contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- OVÍDIO. **Les Métamorphoses**. Trad: G. Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1957.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução: Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.
- PRADO, João Batista Toledo. **Canto e encanto, o charme da poesia latina: contribuição para uma poética da expressividade em língua latina**. 272f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2003.
- THAMOS, Márcio. **Poesia e imitação: a busca da expressão concreta**. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

DA RECEITA À PAIXÃO: A *MISE EN ABYME* EM CLARICE LISPECTOR

Mariângela Alonso
Doutoranda – Bolsista CNPq
Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite (Or.)

1 Objetivos

A pesquisa proposta neste projeto de doutorado se delineou a partir de estudos desenvolvidos anteriormente. De início, durante a graduação na Fclar, como bolsista Fapesp de IC, foi apresentada uma análise preliminar dos diferentes espaços percorridos pela protagonista G.H., na obra *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Nessa análise procurou-se destacar o processo gradual de revisão do “eu” desencadeado a cada cômodo do apartamento de G.H. As teorias de Bachelard, Antonio Dimas, Osman Lins, entre outros, asseguraram o embasamento da pesquisa naquele momento.

Posteriormente, diante da complexidade da obra de Clarice Lispector, o estudo aprofundou-se em um projeto para mestrado. Como pesquisa desenvolvida na dissertação, *Instantes líricos de revelação: a narrativa poética em A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, o estudo realizou-se a partir do processo de escrita moderna de Clarice Lispector, tendo como objetivo a compreensão da teoria da narrativa poética e sua discussão em *A paixão segundo G.H.* A contribuição de teóricos como Jean-Yves Tadié (1978), Ralph Freedman (1963), Michel Raimond (1966), Tzvetan Todorov (1980), entre outros, propiciou a leitura analítica da narrativa clariceana, acentuando nela um olhar lírico. Além disso, foi realizada a revisão da fortuna crítica da narrativa clariciana, favorecendo o aprofundamento da análise de *A paixão segundo G.H.* no conjunto da obra da escritora.

A leitura aprofundada do texto possibilitou a distinção e compreensão do texto de Clarice Lispector, operado numa atmosfera poética, cujo projeto de escrita caracteriza-se não pela retratação do mundo, mas por sua revelação. Tal qual o trabalho do poeta, o narrador clariciano está submerso na eterna busca pela natureza primeva das palavras e pela pluralidade de seus significados por vezes já esquecidos. Desse modo,

sua gênese se dá em proximidade com o modo lírico, que se sobrepõe ao épico, distanciando-se das formas do romance tradicional.

A dissertação de mestrado foi defendida em 2007 e resultou no livro *Instantes líricos de revelação: a narrativa poética em Clarice Lispector*, publicado em setembro de 2013 pela editora Annablume.

Ao longo das leituras realizadas durante o mestrado, constatou-se que grande parte dos estudiosos salientava a gênese de certos temas recorrentes na ficção clariciana, dando margem a novas perspectivas de leitura acerca da obra *A paixão segundo G.H.* Dentre esses temas, encontrava-se o das baratas, desenvolvido por Clarice Lispector em forma de receitas, em colaboração às páginas femininas de jornais nas décadas de 50 e 60.

Nesses escritos a ficcionista lançava mão de uma linguagem despojada, adotando um discurso construído em um tom de conversa íntima. É o caso de *Meio cômico, mas eficaz* e *Receita de assassinato (de baratas)*, textos expostos na forma de uma receita para matar baratas, acabando por revelar a gênese do que seria o conto *A quinta história*, presente no volume *A legião estrangeira* e a narrativa de *A paixão segundo G.H.*

Assim, diante da inquietação suscitada por estas excêntricas receitas de matar baratas, nasceu o projeto de doutorado *Da receita à paixão: a mise en abyme em Clarice Lispector*, cujo objetivo principal constitui-se em verificar as articulações entre as narrativas mencionadas (*Meio cômico, mas eficaz*; *Receita de assassinato (de baratas)*; *A quinta história* e *A paixão segundo G.H.*), interessando-se pelas relações intertextuais e pelos procedimentos de elaboração presentes na escrita clariciana.

2 Metodologia

A pesquisa insere-se nos estudos de intertextualidade, processo definido como a retomada de um texto por outro, ou seja, as relações entre diferentes textos de autores diversos. Porém, esta investigação centra-se em textos de um mesmo autor, pautando-se no que o teórico Gérard Genette concebeu como autotextualidade ou intratextualidade, fenômeno caracterizado pela remissão à própria obra.

O procedimento intratextual constitui-se na desarticulação da massa textual, intervindo na rede de relações, de modo a assinalar a intersecção *en abyme*⁷⁰ de encadeamentos significativos diversos, isto é, um interessante jogo narrativo especular.

O estudo visa, dessa forma, desenvolver e explorar as possibilidades interpretativas do procedimento da *mise en abyme* presente no *corpus* mencionado, observando as implicações na obra clariciana. Para tanto, recorreremos a instrumentais teóricos que iluminam o tema, tais como as teorizações de Gérard Genette (1982), Lucien Dällenbach (1979), Jean Ricardou (1978), entre outros.

3 Fundamentação teórica e estágio atual da pesquisa

Nesta etapa final da pesquisa, os procedimentos e fundamentações teóricas serão pensados com vistas a atender as recomendações dos arguidores durante o exame de qualificação, realizado em 05/05/2014.

Além disso, privilegiaremos a leitura de obras teóricas levantadas durante o estágio doutoral (Doutorado sanduíche-CAPES-PSDE) realizado na Université Sorbonne-Paris IV (Lettres et civilisations), em Paris, de setembro/2013 a janeiro/2014. Durante esse tempo, contamos com a co-orientação da profa. dra. Maria Graciete Besse, da Université Paris IV-Sorbonne, pesquisadora dos estudos lusófonos e membro principal do CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires Sur Les Mondes Ibériques Contemporains), a qual possui diversos estudos, organizações de eventos e publicações sobre a obra de Clarice Lispector.

Como atividades complementares, destacamos as pesquisas realizadas na Fondation Calouste Gulbenkian (Délégation en France/Paris), de setembro/2013 a janeiro/2014; Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em janeiro de 2013 para acesso ao acervo do semanário *Comício* (Pesquisa subsidiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq); curso “Lúcio Cardoso e Clarice Lispector: introspecção e realidade”, ministrado pelo prof. dr. Franklin Leopoldo e Silva, na Universidade de São Paulo, de março a abril de 2013.

⁷⁰ Trata-se de uma das formas mais empregadas pela literatura no intento de refletir sobre si mesma, ou seja, um processo de autorreflexão, denominado *mise en abyme* pelo escritor André Gide em 1893. A imagem *en abyme* que seduz Gide é oriunda da heráldica e representa um escudo contendo em seu centro uma miniatura de si mesma, de modo a indicar um processo de profundidade e infinito, o que parece sugerir, no campo literário, noções de reflexo, espelhamento.

A tese estrutura-se da seguinte maneira: no primeiro capítulo trataremos da conceituação da *mise en abyme* sugerida pelos estudiosos, desde os postulados de André Gide até leituras mais recentes efetuadas pela crítica.

No segundo capítulo concentraremos as conceituações e análises das obras em estudo, mais especificamente no que tange às receitas claricianas, *Meio cômico, mas eficaz* e *Receita de assassinato (de baratas)*. A intrigante estrutura abismal presente nesses dois textos encaminhará nossa discussão em torno da especularidade como possível embrião dos textos seguintes, em consonância com as vozes da crítica. Tais receitas permitirão o vislumbre do processo de amplificação presente na narrativa clariciiana.

O conto *A quinta história* será objeto de estudo do terceiro capítulo, quando tratarmos das estratégias narrativas presentes no processo de “fotocomposição”⁷¹ da obra, publicada em 1964, sintomaticamente no mesmo ano do romance *A paixão segundo G.H.* Nessa narrativa, as imagens dos insetos surgem multiplicadas, enovelando-se sobre si mesmas, de modo a demarcar na escrita o impulso funcional da própria narrativa. Desse modo, a referência ao rito continuamente reeditado reforça o caráter iterativo deste conto camaleônico.

Por fim, no quarto capítulo, trataremos do romance *A paixão segundo G.H.*, ponto final deste novelo narrativo, marcado pelo encontro repulsivo, mas necessário, da escultora G.H. com uma barata, ser que permite uma longa introspecção à protagonista. Confrontaremos as formas e modos de expressão desta narrativa com as anteriores, indicando as confluências e divergências presentes, que foram confirmadas por uma estrutura literária realizada em abismo e sempre questionada no universo da crítica clariciiana. Para tanto, indicaremos sistematicamente os resultados interpretativos da autotextualidade e *mise en abyme* percorridos ao longo da pesquisa.

4 Referências bibliográficas

BAL, Mieke. **Mise en abyme** et iconicité. *Littérature*, n. 29, 1978. p. 116-128.
 _____. Reflections on reflection: the **mise en abyme**. In: *On meaning-making: essays in semiotics*. Sonoma, CA: Polebridge Press, 1994. p.45-58.

⁷¹ O processo de fotocomposição esfuma a perpetuação do crime da narradora, incidindo-se nos questionamentos perversos ora efetuados: “Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito” (LISPECTOR, 1999, p. 76). Cf. IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

- BARTHES, Roland. Literatura e metalinguagem. In: BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates, 24). p. 27-30.
- BORELLI, Olga. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BITTNER, Dulcília Helena Schroeder. **Mulher de papel**: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira. São Paulo: Edições Loyola, 1981.
- CASTRO SILVA, Odalice de. Mistério em São Cristóvão ou os mascarados e a mocinha do fio branco. In: COUTINHO, Fernanda; MORAES, Vera. (orgs). **Clarices**: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de **Laços de família**). Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012. p. 259-275.
- CURI, Simone. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.
- DALLENBACH, Lucien. **Le livre et ses miroirs dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor**. Paris: Archives des Lettres Modernes, 1972.
- _____. **Le récit spéculaire**: essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.
- _____. Intertexto e autotexto. **Intertextualidades** – Revista de Teoria e Análises Literárias. Tradução do original **Poétique – Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires** por Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979. p. 51-76.
- DINES, Alberto. Laços de família e outros laços. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles. n. 17/18. 2004, p. 44-55.
- FRANCO-JÚNIOR, Arnaldo. Questionando a identidade da literatura: **A legião estrangeira**, de Clarice Lispector. **O eixo e a roda**. Vol. 9/10. Belo Horizonte, 2004. p. 125-142.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Entre o silêncio e a vertigem. In: GALVÃO, Walnice Nogueira (Org.). **Os melhores contos de Clarice Lispector**. São Paulo: Global, 1996. p. 7-11. (Coleção Os melhores contos de Clarice Lispector).
- GENETTE, Gérard. D'un récit baroque. In: GENETTE, Gérard. **Figures II**. Paris: Seuil, 1969. p. 195-222.
- _____. **Figuras**. Tradução Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- _____. Voz. In: GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- GIDE, André. **Os moedeiros falsos**. Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
1. GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice**: uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. Mais um doce veneno. In: NUNES, Aparecida Maria. **Clarice Lispector jornalista**: páginas femininas e outras páginas. São Paulo: Senac, 2006, p. 10-13.
- GOULET, Alain. L'auteur mis en abyme. **Lettres Françaises**. Araraquara: Departamento de Letras Modernas, UNESP-Fclar.n. 7, 2006, p. 39-58.
- HALLYN, Fernand. **Onze études sur la mise en abyme**. Belgique: Romanica Gandensia, 1980.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Intertextualidades** – Revista de Teoria e Análises Literárias. Tradução do original **Poétique – Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires** por Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979, p. 5-49.
- LISPECTOR, Clarice. Meio cômico, mas eficaz. **Comício**. Rio de Janeiro. Agosto de 1952, p. 18. (acervo da Fundação Biblioteca Nacional-RJ-Brasil).
- _____. Receita de assassinato (de baratas). **Diário da Noite**. Rio de Janeiro. Agosto de 1960, p. 19. (acervo da Fundação Biblioteca Nacional-RJ-Brasil).
- _____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- _____. A quinta história. In: LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MORAIS, João Batista Martins de. Os espelhos de Lori Lamby: considerações a respeito da presença da metáfora especular (**mise en abyme**) na obra **O caderno rosa de Lori Lamby**. **Investigações**: Revista de Linguística e Teoria Literária. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. v. 18, 2007, p. 129-141.
- MOSER, Benjamin. A barata. In: MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 379-391.
- NOLASCO, Edgar César. **Restos de ficção**: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2003. (doutorado em Letras).
- NUNES, Aparecida Maria. Dissimulações de Clarice Lispector. **Olho d'água**: Revista de Pós-Graduação em Letras da UNESP. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista. v. 2, 2010, p. 66-77.
- _____. **Só para mulheres**: conselhos, receitas e segredos. (org. de Aparecida Maria Nunes). Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- _____. **Clarice Lispector jornalista**: páginas femininas e outras páginas. São Paulo: Senac, 2006.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- PONTIERI, Regina Lúcia. **Clarice Lispector**: uma poética do olhar. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- RICARDOU, Jean. Le récit abymé. In: RICARDOU, Jean. **Le nouveau roman**. Paris: Seuil, 1978, p. 47-75.
- ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Tradução T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.
- ROSENBAUM, Y. Do mal secreto. In: ROSENBAUM, Yudit. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1999, p. 121-136. (Ensaio de Cultura, 17).
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. O ritual epifânico do texto. In: NUNES, Benedito (org) **et alii. A paixão segundo G.H.** Paris: Association Archives de la littérature latinoaméricaine, des Caraïbes et africaine du siècle XXe; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p.237-257, (Col.Arquivos, 13).
- SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**. Tradução Luiz Fernando Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativas. In: TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 119-133.

OS ASPECTOS REALISTAS E MITOLÓGICOS EM *LE CHERCHEUR D'OR*, DE J.M.G. LE CLÉZIO.

Marília Alves Corrêa
Mestranda - Bolsista CNPq
Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani (Or.)

1. OBJETIVOS

A análise do romance *Le chercheur d'or* (1985), de Jean Marie Gustave Le Clézio, procura destacar a habilidade do autor em reunir numa mesma obra elementos originalmente heterogêneos, mas que compõem uma obra una e homogênea. Além disso, serão ressaltadas as inovações feitas por Le Clézio, que se baseia nos preceitos do realismo e do romance de aventuras, gêneros outrora consagrados, mas sob novas roupagens, aproximando-os da nova realidade do homem e do mundo capitalista contemporâneos. Para isso, serão explorados, em *Le chercheur d'or*, os mitos e lendas das mais diferentes origens a fim de explicitar a ideologia intercultural do autor. A riqueza cultural da narrativa se destacará logo no início, quando o narrador autodiegético (GENETTE, 1972, p.253) Alexis contará as peculiaridades de sua infância no Boucan, lugar paradisíaco localizado na ilha Maurício. O espaço escolhido por Le Clézio evidencia sua tendência ao interculturalismo uma vez que a ilha Maurício tem como principal característica a miscigenação: europeus, indianos e africanos. Ademais, Alexis narrará sua viagem na busca pelo ouro, citando os lugares por onde passou, como a ilha Rodrigues, por exemplo, e as intempéries que enfrentou, o que dá à obra o *status* de romance de aventuras. O protagonista de *Le chercheur d'or*, assim como a grande maioria dos heróis dos romances de aventuras, exprime, após ser exilado de seu local de origem, um “desejo de partir, ligado intimamente à necessidade de evasão e ao apetite de aventura” (FAUCONNIER apud PAES, 1990, p.18), enfrentando a morte já que é ela que dá à aventura a carga de atração.

A narrativa inicia-se no final do século XIX, em 1892, e termina na segunda década do século XX, em 1922. Assim, podemos entender que *Le chercheur d'or* abrange o período da colonização africana pelos países europeus que, devido à partilha desproporcional das terras africanas e asiáticas, iniciaram um conflito imperialista pela

defesa de seus interesses econômicos, culminando, assim, na Primeira Guerra Mundial. Inicialmente, Alexis, um europeu de oito anos de idade, conta o cotidiano dele e de sua família no Boucan, lugar descrito como um paraíso natural onde europeus e africanos convivem pacificamente, convivência essa representada pela amizade leal entre Alexis e Denis, um menino africano neto de um cozinheiro. Apesar da descendência europeia do protagonista, ele e sua família vivem à margem do capitalismo e também sofrem com a violência de uma sociedade estratificada e calcada no poder concedido pela posse de bens materiais. Nesse momento, nota-se que os costumes e os ideais de Denis são muito próximos aos de Vendredi, personagem selvagem do romance *Robinson Crusoé* (1719), de Daniel Defoe, e essa referência é, inclusive, feita de maneira explícita: “*Ferdinand l’appelle Vendredi, pour se moquer de nous, et moi, il m’a surnommé l’homme des bois[...]*.” (LE CLÉZIO, 1985, p.18). Já no primeiro capítulo, Alexis narra sua aversão aos poderosos, representados por seu tio Ludovic e seu primo Ferdinand, descritos como “rolos-compressores” que passam por cima de todos aqueles que ameaçam sua conquista por poder: “*Je le [Ferdinand] déteste, et je déteste aussi son père, l’oncle Ludovic, parce qu’il est grand et fort et qu’il parle haut, et qu’il nous regarde toujours avec ses yeux noirs ironiques[...]*” (LE CLÉZIO, 1985, p.35). A relação de amizade com Denis *versus* a antipatia diante dos europeus opressores já denota a postura intercultural do autor, uma vez que ele mostra Alexis como aquele que aceitou a cultura do outro (africana, no caso) e aderiu alguns dos seus ideais, enriquecendo a sua própria cultura.

Após a destruição do Boucan devido a um ciclone, Alexis e sua família se veem obrigados a mudarem para Forest Side, um lugar um pouco mais urbanizado do que o Boucan, onde as relações capitalistas e as diferenças culturais e sociais são evidentes. Aqui, estabelece-se um paralelo com o dilúvio de Noé e também com o exílio experimentado por Jonas ao se ver dentro de uma baleia, ressaltando a importância dos mitos bíblicos que fazem parte da cultura europeia de Alexis, expressa por meio das histórias contadas por sua mãe:

Je me souviens seulement de l’histoire du déluge, que Mam nous lisait dans le grand livre rouge, lorsque l’eau s’abattue sur la terre et a recouvert jusqu’aux montagnes, et le grand bateau qu’avait construit Noé pour s’échapper, dans lequel il avait enfermé un couple de chaque espèce animale. (LE CLÉZIO, 1985. p.81)

Nesse momento, Alexis se depara com uma realidade segregadora que dilacera a sua integridade e a de sua família e o sentimento de exclusão e de repulsão o motivarão a buscar por algo melhor: *“Mais c’est moins de pauvreté que nous souffrions, que de l’exil. Je me souviens de ces après-midi obscurs dans la maison de bois de Forest Side, le froid humide des nuits, le bruit de l’eau ruisselant sur la tôle du toit.”* (LE CLÉZIO, 1985, p.110). Suas visitas ao cais e a simpatia à primeira vista pelo navio Zeta intensificarão o desejo de partir do protagonista e a aventura, característica do gênero romance de aventuras aqui explorado por Le Clézio, se iniciará de maneira mais latente. A partir desse momento, há um constante deslocamento espacial de Alexis que dá maior dinamicidade à narrativa, pois o protagonista passa a procurar, incessantemente, por um motivo para viver: *“Je crois que je l’ai su tout de suite: je partirais sur le Zeta, ce serait mon navire Argo, celui qui me conduirait à travers la mer jusqu’au lieu dont j’avais rêvé, à Rodrigues, pour ma quête d’un trésor sans fin.”* (LE CLÉZIO, 1985, p.119). Observa-se que a embarcação Zeta bem como a busca pelo tesouro fazem uma referência direta ao mito grego de Jasão, pois este, assim como Alexis, parte em um navio em busca do “velocino de ouro”.

Ao chegar à Ilha de Rodrigues, nota-se que Alexis tem seu destino transformado, pois lhe é mostrada a verdadeira essência da vida, permitindo que ele veja o mundo sob diferentes perspectivas. Lá ele vai aprofundar suas pesquisas sobre o tesouro do Corsário desconhecido e o seu desejo de riqueza vai cegar seus instintos naturais, fazendo com que ele ignore tudo o que lhe era importante até então para fazer parte da massa de homens adoentados pelo excesso de civilização e industrialização. Nesse momento, ele conhece Ouma, uma personagem representante da miscigenação das culturas e da exclusão social à qual grande parcela da África está submetida. Ela tenta fazer com que Alexis retome seus antigos valores mostrando-lhe como a soberba ocidental deu ao homem um poder maléfico, mas o protagonista está tomado pela revolta e pelo desejo de riqueza e se nega a enxergar a sabedoria das palavras de Ouma. A perturbação de Alexis o leva a alistar-se para lutar na Primeira Guerra Mundial, fato que o fará entrar em contato direto com as consequências da busca violenta pela hegemonia e o resultado disso será uma intensa reflexão acerca dos seus valores e dos ensinamentos de Ouma. A referência histórica dá ao romance um viés realista, já que Le Clézio utiliza-se de um fato empírico, porém ficcionalizado, para denunciar os efeitos nocivos do sistema capitalista, que são sentidos pelos mais fragilizados por essa realidade opressora. Ao voltar para Forest Side após a Primeira Guerra, Alexis, que já

voltou a valorizar suas origens, tem como único desejo reencontrar Ouma e a paz que ela lhe proporcionava: *“Chaque jour grandit en moi le désir de retourner à Rodrigues, de retrouver le silence e la paix de cette vallée, le ciel, les nuages, la mer qui n’appartiennent à personne. Je veux fuir les gens du ‘grand monde’, la méchanceté, l’hypocrisie.”* (LE CLÉZIO, 1985, p.315).

O reencontro com Ouma desperta no herói a vontade de voltar às suas origens, a Mananava, lugar que, em sua infância, era extremamente misterioso e inacessível, mas que, agora, é o único capaz de trazer-lhe a harmonia e a plenitude sentidas outrora. Ao revisitar o paraíso de sua infância, mesmo que destruído, Alexis relembra os bons momentos ali passados, quando ainda não conhecia a violência do mundo civilizado: *“Ici, le monde ne connaît pas la faim, ni le malheur. La guerre, cela n’existe pas.”* (LE CLÉZIO, 1985, p.357). Aqui, é possível notar um paralelo direto com o mito do Eterno Retorno, pois o personagem esboça a sua ânsia em retomar tudo aquilo que sentia durante a infância, período idealizado, em que a ingenuidade e a inocência não foram corrompidas, assim como na Idade de Ouro: *“Me voici de nouveau à l’endroit même où j’ai vu venir le grand ouragan, l’année de mes huit ans, lorsque nous avons été chassés de notre maison et jetés dans le monde, comme pour une seconde naissance.”* (LE CLÉZIO, 1985, p.374). Ademais, a conquista do “ouro” que, no caso, é o símbolo de sua própria identidade e da reagregação do ser humano, leva-o à Mananava que, assim como o Boucan, é comparada ao paraíso, ao Éden, onde tudo tudo era oferecido aos homens de maneira milagrosa e farta, proporcionando à humanidade o que havia de bom para seu próprio deleite. Nesse momento, assim como no início e no decorrer da narrativa, Alexis retoma o mito de Robinson Crusoé ao comparar-se com o herói de Defoe tanto na aparência como no desprezo pela civilização, reafirmando a questão da origem e da estreita relação com a natureza:

Alors, je ne pense guère à l’or, je n’en ai plus l’envie. Ma batée est restée au bord du ruisseau, près de la source, et je cours la forêt en suivant Ouma. Mes vêtements sont déchirés par les branches, mes cheveux et ma barbe ont poussé comme ceux de Robinson. (LE CLÉZIO, 1985, p.365).

A união de mitos bíblicos aos gregos e africanos ratificam o panorama intercultural da obra, tornando-a polifônica no momento em que os coloca no mesmo patamar, sem que um se sobreponha ao outro e a origem africana da maioria dos personagens, bem como o espaço predominantemente africano da narrativa completam

esse mosaico mítico e lendário de *Le chercheur d'or*. Mananava, por exemplo, é um paraíso mítico que só está disponível àqueles que entenderam qual é o verdadeiro “ouro” pelo qual a humanidade deve procurar. Além disso, a lenda de Mananava está ligada à lenda dos escravos negros, pois teria sido o lugar onde eles se abrigavam após suas fugas. Do mesmo modo entende-se a lenda dos pássaros rabos-de-palha, que estariam relacionados aos fantasmas de Mananava e seriam uma espécie de mensageiros divinos. Nesses termos, compreende-se que, assim como Dostoiévski o fez, Le Clézio tem como objetivo “[...] superar a maior dificuldade para o artista: criar de materiais heterogêneos, heterovalentes e profundamente estranhos uma obra de arte una e integral.” (GROSSMAN apud BAKHTIN, 2013, p.14). Ademais, nota-se que, assim como Bakhtin designa a obra de Dostoiévski como originalmente centralizada na ideia, *Le chercheur d'or* também pode ser classificada como tal, pois o trabalho de polifonia usado por Le Clézio visa exprimir a ideia principal do romance: a necessidade de se valorizar o interculturalismo.

Assim, percebe-se que todos os mitos e lendas inseridos no romance bem como a trajetória iniciática do personagem principal são metáforas que buscam levar ao leitor a ideia de que a industrialização, a modernidade e a valorização da materialidade sobrepõem-se à diversidade de valores culturais e sociais intrínsecos a cada ser humano. Por isso, Le Clézio utiliza a pluralidade mitológica e lendária de maneira complementar a fim de afirmar que as diferentes ideologias que compõem o ser humano podem e devem conviver de maneira harmoniosa, de modo que a ideia de cada herói constitua parte do todo do romance. É nesse sentido que se afirma a criatividade da obra lecléziana: um emaranhado de gêneros, mitos, lendas e culturas que, ao unirem-se, constituem um romance homogêneo cujo principal objetivo é mostrar a atual necessidade do interculturalismo.

2. METODOLOGIA

A fim de abordar a ideologia lecléziana explicitada em *Le chercheur d'or*, os textos utilizados serão explorados visando demonstrar o interculturalismo proposto na obra. Além disso, o contexto sócio-econômico inerente ao séculos XX e XXI e as relações de poder que envolvem as grandes potências econômicas da atualidade e a nações colonizadas em séculos passados serão relevantes para o entendimento da miscigenação cultural característica da narrativa. A leitura de *Le chercheur d'or* será, portanto, voltada para as questões étnicas, sociais e culturais, envolvendo a história

oficial (como a Primeira Guerra Mundial, por exemplo) e as lendas e mitos contidos nas culturas africanas, indianas e europeias, no sentido de mostrá-las como equipotentes amenizando, assim, as desigualdades existentes na contemporaneidade.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

A análise da obra terá como base as teorias propostas por Jean Yves Tadié e José Paulo Paes acerca do romance de aventuras, já que se trata de uma narrativa que explora a trajetória iniciática de Alexis e sua busca pelo “ouro”. Os aspectos que envolvem a realidade empírica serão retratados segundo a teoria de Tânia Pellegrini que evidencia uma nova necessidade de se representar a realidade, mostrando-a de uma maneira refratária. O mosaico étnico-cultural intrínseco à narrativa será abordado sob os preceitos da polifonia descrita por Mikhail Bakhtin, pois os mitos e lendas inseridos na obra terão como principal característica a complementaridade e coexistência, demonstrando a equipotência das origens culturais de cada povo independente de sua hegemonia econômica. Desse modo, a multiplicidade de vozes, inerente à obra de Dostoiévski, estará presente em *Le Chercheur d’or* com o objetivo de mostrar as culturas africana, indiana e europeia como igualmente importantes na composição da população das ilhas Maurício. O viés mítico e lendário do romance será abordado com o suporte da teoria de Mircea Eliade que estuda e analisa a relevância das narrativas mitológicas na formação do ser humano de diversas culturas e mostra como essas narrativas procuram amenizar os questionamentos da humanidade.

No presente momento, o trabalho de pesquisa encontra-se em fase de desenvolvimento, tendo em vista o exame geral de qualificação. Foram realizadas leituras e fichamentos dos livros que integram a bibliografia e alguns tópicos discutidos nas três disciplinas cursadas no ano anterior foram levados em consideração, como as teorias acerca do realismo propostas por Tânia Pellegrini, por exemplo. Dedicar-se, agora, à redação da dissertação e à leitura complementar de trabalhos que se disponham a analisar os caminhos da literatura contemporânea.

4. Referências bibliográficas

- ARMEL, A.; RIDON, J.X. **Magazine Littéraire**. Paris: Fayard, 1998, n°362, p.39
 ASSUNÇÃO, I. **Villa aurore, de Le Clézio: o conto da infância**. São Paulo, Ed. Mackenzie, 2012, p.3.
 BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

- CAMARANI, A. L. S. **Intertextualidade e interculturalismo nos romances *Le chercheur d'or* e *La Quarantaine***. In: **Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC: Literaturas, Artes, Saberes**, p.1-10. São Paulo, 2007.
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2011.
- GALLAGHER, C. **Ficção**. In: MORETTI, F. (org.). **A cultura do romance**, p.629-658. São Paulo, Ed. Cozacaifly, 2009.
- GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972. (Poétique).
- LE CLÉZIO, J.M.-G. **Le chercheur d'or**. Paris: Gallimard, 1985.
- MAGRIS, C. **O romance é concebível sem o mundo moderno?** In: MORETTI, F. (org.). **A cultura do romance**, p.1015-1028. São Paulo, Ed. Cozacaifly, 2009.
- PAES, J.P. **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções**. Ed. Companhia das letras, São Paulo, 1990.
- PELLEGRINI, T. **A persistência de um mundo hostil**. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.14, p.11-36. São Paulo, 2009.
- PELLEGRINI, T. **Realismo: postura e método**. In: **Letras de Hoje**, v.42, n.4, p.137-155. Porto Alegre, 2007.
- TADIÉ, J.Y. **Le roman d'aventures**. Ed. Puf, Paris, 1982.
- WALTER, B. **Experiência e pobreza**. In: BOLLE, W. (org.) **Documentos de cultura, documentos de barbárie..** São Paulo: Cultrix, 1986.
- WATT, I. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DO DORSO À CAUDA DO TIGRE: TRILHANDO A LINGUAGEM DE CLARICE LISPECTOR

Marília Gabriela Malavolta
Doutoranda - Bolsista FAPESP
Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan (Or.)

Objetivos

Fundamentalmente, o objetivo da pesquisa é associar o *pathos* da escrita de Clarice Lispector em *A paixão segundo G.H.*, *Água Viva* e *A hora da estrela* (conforme Benedito Nunes enunciou acerca de PSGH e HE) à imagem de aderência presente no enredo das três obras, apresentando-a como metáfora do processo de criação artística. Entende-se como “aderência” as narradas necessidades de se segurar a mão do leitor – em PSGH –, de se ter sentimento contíguo de um interlocutor – em AV – e a transfiguração, também narrada, entre Rodrigo SM e Macabéa – em HE.

Extensivamente, a pesquisa visa a buscar estas mesmas imagem e metáfora em contos e crônicas da escritora.

Metodologia

O procedimento de pesquisa adotado foi, em um primeiro momento, o de reconhecer e decompor as categorias narrativas (especialmente as de seus narradores e a do tempo da narração) das referidas obras de Clarice Lispector a partir da teoria estruturalista de Gérard Genette, a fim de se identificar os alcances ou efeitos de sentido das respectivas constituições narrativas. Sequencialmente, identificada a relevância da citada aderência nestas narrativas, buscou-se sua recorrência em outros escritos de Lispector, através de leitura sistemática do conjunto de sua obra. Estes excertos foram transcritos e analisados de maneira ordenada e crítica, com vistas ao cumprimento do objetivo da pesquisa.

Fundamentação teórica e estágio atual da pesquisa

A fundamentação teórica empregada na pesquisa está referenciada nos críticos e estudiosos clariceanos Benedito Nunes, Olga de Sá e Carlos Mendes Sousa.

Nunes e Sá apontam a ocorrência de “adesão” em personagens de Clarice como resultante da intensa busca expressiva que desemboca no silêncio, na não-palavra, na adesão mesma ao ser, às coisas, enquanto que a aderência que ora se pontua consiste, por sua vez, em uma metáfora que resulta em narração, ou que pressupõe narração em ato, ou que é a própria condição do dizer narrativo.

Em um breve trecho de Clarice Lispector – Pinturas, Carlos Mendes Sousa alude a um “trânsito da apropriação” nos livros da escritora equivalente à adesão observada por Nunes e Sá. Ao descrever e analisar um dos quadros pintado por Clarice – *O sol da meia noite* –, o crítico identifica um texto da autora que, afirma, “*mais do que qualquer outro, [...] pode ser recortado e colocado ao lado deste quadro*” (SOUSA: 2013, 211). Trata-se da crônica ***Os espelhos***, em que Clarice, de fato, parece descrever aquilo que pintara. Ou, como completa ela, ter sido aquilo que pintara. Apoiado nestas declarações, Sousa observa, conclusivamente: “*O trânsito da apropriação é recorrente em Clarice: eu fui ele, eu sou ele. No quadro, um dos mais percucientes e emblemáticos exemplos – a visão do espelho no sol da meia-noite*” (SOUSA: 2013, 211).

O presente trabalho de pesquisa conta com a identificação dos termos em que Lispector e seus narradores fazem referência à criação ou à narração: “aderi”; “encarno”; “pegar em”; “peguei no ar”; “capto”; “grudada e colada”; “se me grudou na pele”; “apanhados”; “dá-me tua mão”. Em seu estágio atual, a pesquisa está em fase de ordenação da presença destas imagens de aderência segundo a cronologia das obras e seus enredos, com vistas a apresentar o princípio de aderência como metáfora do processo criativo de Clarice Lispector.

Referências bibliográficas

- GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa, Arcádia, 1979.
- LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G. H.** (edição crítica coordenada por Benedito Nunes). 2ª. ed. Madrid/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro, ALLCA XX, 1996 (Coleção Archivos).
- _____. **Água Viva**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- _____. **A Hora da Estrela**. Edição especial com áudio-livro, Rio de Janeiro, Rocco, 2006.
- _____. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro, Rocco, 2009.
- _____. **A Cidade Sitiada**. Rio de Janeiro, Rocco, 2009.
- NUNES, Benedito. **A clave do poético**. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- _____. **O dorso do tigre**. São Paulo, Editora 34, 2009.

- _____. **O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector.** São Paulo, Ática, 1995.
- _____. “Nota filológica”, in NUNES (coord.), **A paixão segundo G.H.**, ed. crítica, 1996.
- _____. “A Paixão de Clarice Lispector” in VÁRIOS AUTORES, organização de Adauto Novaes. **Os sentidos da paixão.** São Paulo, Companhia das Letras. Companhia de Bolso, 2009.
- SÁ, Olga de. **A Escritura de Clarice Lispector.** Petrópolis, São Paulo, Vozes/PUC, 1979.
- _____. **Clarice Lispector: A travessia do oposto.** São Paulo, Annablume, 2004.
- _____. “Paródia e Metafísica” in NUNES (coord.), **A Paixão Segundo G.H.**, ed. crítica, 1996.
- SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector. Figuras da Escrita.** São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012.
- _____. **Clarice Lispector.** Pinturas. Rio de Janeiro, Rocco, 2013.

MEMÓRIA E CRIAÇÃO EM MARCEL PAGNOL

Marina Lourenço Morgado

Doutoranda

Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro (Or.)

Objetivos

A presente proposta de pesquisa objetiva realizar um estudo da memória e criação nos romances: *Le Château de ma Mère*, *La Gloire de mon Père* e *Le Temps des Secrets* do escritor Marcel Pagnol.

Com base na hipótese de que a memória, nestes textos, é imaginação de possibilidades do devir que não se esgota em quadros fixos. A tese focalizará as dominantes técnicas e temáticas de construção da narrativa por meio do uso feito pelo autor do motivo da viagem, dos diferentes espaços e na composição dos quadros da memória.

O estudo desses três romances permitirá a análise da memória como princípio da elaboração das obras a forma como é utilizada na elaboração do discurso de narradores e personagens.

A importância de estudar esse tema nos romances de Pagnol se dá pelo fato de que o escritor elabora suas narrativas num espaço de misturas e de conflitos, onde a família é um elemento fundamental nas relações sociais, fazendo confluir a memória individual e coletiva. Em seus romances a memória é um lugar de criar mundos possíveis pela capacidade de sonhar do pensamento: a memória criativa.

Pode-se alegar que a continuidade do estudo das obras de Pagnol em nível de doutorado certamente permitirá melhor compreender esse autor e dar sequência no estudo de seus romances.

Metodologia

Para a elaboração da tese serão analisadas as seguintes obras: *La Gloire de mon Père*, *Le Château de ma Mère* e *Le Temps des Secrets*.

Para o estudo da memória das obras selecionadas serão de fundamental importância os trabalhos de Cesar Guimarães, Philippe Lejeune, Jacques Le Goff, Pierre

Nora, Maurice Halbwachs, David Lowenthal e outros. No que toca à produção crítica referente às obras e ao autor Marcel Pagnol, utilizar-se-á, sobretudo, a obra *Marcel Pagnol m'a raconté* de Raymond Castans e o que foi produzido pela autora deste projeto durante o mestrado.

Vale salientar que com o desenvolvimento do trabalho de pesquisa, outros autores críticos serão agregados à fundamentação teórica aqui proposta, a fim de aprimorar o presente quadro metodológico.

Fundamentação teórica

Nos romances: *Le Château de ma Mère*, *La Gloire de mon Père* e *Le Temps des Secrets* de Pagnol, tem-se a memória da família, dos amigos e principalmente da natureza que contribuem para a construção das lembranças da infância. Essas memórias estabelecem uma conexão entre as narrativas. Segundo Guimarães:

A arte contemporânea, ao evocar a memória em suas possibilidades multifacetadas, propõe um tempo fora do tempo e um lugar fora do lugar. O tempo da memória, afinal, não é apenas o tempo que passou, mas o tempo que nos pertence. A memória por sua vez, é como um armário de lembranças, mas não é um móvel cotidiano, não se abre todos os dias, não é o local onde se guardam as imagens do passado, pois não há gavetas na memória. A mente não está cheia de imagens, ela somente cria imagens e comunica-as, sendo este ato de criação um processo interior. (GUIMARÃES, 1997, p. 63).

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 confluir a memória individual e coletiva.

Percebe-se que esse espaço da memória nas obras de Pagnol está associado à memória visual. Sobre essa questão Guimarães afirma que:

(...) a memória é constituída por uma textura de imagens. Retratos, fotografias, descrições, cenas, composições pictóricas, enfim, signos ou conjuntos de signos que compõem uma imagem ou conjunto de imagens – esses são suportes nos quais a memória se inscreve, conformando múltiplas formas. (GUMARÃES, 1997, p.30)

Essa complexidade da memória relacionada à imagem está vinculada com os processos de lembrar, esquecer, imaginar; a memória se torna mais estimulante

quando se trata de escrevê-la. Desse modo, a escrita é um exercício de fixação da memória, e a memória é contrária a qualquer tipo de fixação.

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. Segundo Figueiredo:

Para representar um mundo onde tudo se tornou visível, tudo se resume a pura exterioridade, o autor busca a dimensão da simultaneidade própria da imagem visual, pois esta parece mais compatível com o sentimento do tempo na vida contemporânea do que a sucessividade do discurso verbal. Opta, então, por uma sintaxe narrativa que sugere a plenitude da imagem, como se quisesse apenas oferecer ao leitor uma sequência de quadros, que pode ser contemplada de diferentes ângulos. (FIGUEIREDO, 2003, P.147)

Dessa forma, Pagnol elaborou o seu mundo da infância por meio da memória e imagem de seu passado, o lugar de lembranças e a busca de sua capacidade criativa.

Nesses três romances tem-se a relação da memória com o tempo e o espaço, com a narrativa e a história unidas junto a memória coletiva. Essas lembranças estão relacionadas com os personagens e a experiência social, e principalmente as mudanças do espaço que são o campo e a cidade. Ao refletir sobre a memória coletiva Halbwachs concluiu que:

Se a memória coletiva tira sua força e sua duração no fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros de um grupo. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. (HALBWACHS, 2004, p. 55).

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. É por meio de relatos de nossos familiares que se tem contato com essas lembranças, ou seja, histórias inventadas, pois *“What we remember from childhood is immersed in a sea of both general and family history and thus bears their stamp”*. (LOWENTHAL, 1990, p. 197)

Em ambos os romances de Pagnol as lembranças da infância estruturam o texto por meio de artifícios que recuperam a memória como o espaço em que se inserem os personagens e objetos presentes na narrativa. Nesses romances a memória não é apenas uma estratégia narrativa é o lugar de fantasia, de criação e busca do passado.

Pagnol em *La Gloire de mon Père* investiga esse passado da infância que se concretiza em suas primeiras lembranças. O autor busca a sua formação como sujeito ao nascer para a vida e todos os fatos e ações que contribuíram para a formação de sua personalidade. Nessa narrativa a personagem Marcel descreve o seu nascimento e seu desenvolvimento ao lado da família:

*Mais Augustine, toute pâle, ouvrait des yeux noirs énormes, et transpirait en gémissant.
Heureusement, nous avons franchi le col et la route descendait sur Aubagne. Le voisin desserra son frein, qu'on appelait la mécanique, et fouetta le petit cheval, qui n'eut qu'à se laisser emporter par le poids de l'équipage. Nous arrivâmes tout juste à temps, et Mme Négrel, la sage-femme, vint en hâte délivrer ma mère, qui avait enfin planté ses ongles dans le bras puissant de Joseph. (PAGNOL, 2004, p.25)*

Observa-se que nesse romance a personagem Marcel faz da memória um espaço de imaginação, que contribui para criar novos mundos e refletir sobre suas lembranças.

Essas experiências não deixam sinais materiais, mas sentimentos e alegrias, nas quais a memória precisa ser compreendida. Para entender a memória é preciso visitar o passado, reinventá-lo e mesmo traí-lo.

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.

Estágio atual da pesquisa

A pesquisa foi dividida em etapas de desenvolvimento. Inicialmente, está sendo feita a leitura das obras: *Le Château de ma Mère*, *La Gloire de mon Père* e *Le*

Temps des Secrets de Marcel Pagnol, assim como de críticas sobre a memória citadas na bibliografia.

Neste primeiro semestre de pesquisa, foi possível a realização de duas disciplinas: “Semiótica e Literatura” e “História, cultura e identidades nas literaturas africanas de língua portuguesa”. Pode-se com as disciplinas cursadas compreender como se configura a imagem e memória, nas diferentes teorias estudadas.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- _____. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- CASTANS, R. **Marcel Pagnol**, Le livre de poche, 1988.
- _____. **Marcel Pagnol**. Magazine Littéraire, Paris, v. 6, n. 99, p. 6-19, avril, 1975.
- DELEUZE, G. **Memoria y vida**. Madrid: Alianza, 1977.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FIGUEIREDO, V. **Os crimes do texto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- GAGNEBIN, J. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GUIMARÃES, C. **Imagens da memória (entre o visível e o invisível)**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.
- HAMOM, P. **O que é uma descrição?** In: ROSSUN-GYON, Françoise Van; HAMOM, P; SALLENAVE, D. **Categorias da Narrativa**. Lisboa: Vega, 1976, p. 57-76.
- IZQUIERDO, I. **Questões sobre memória**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.
- LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**. Belo horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LOWENTHAL, D. **The past is a foreign country**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- MACHATÝ, Premysl. **Marcel Pagnol, cinéaste**. Brno: Masarykova Univerzita, 2007. 85 p. Diplomová práce – Katedra francouzského jazyka a literatury, Pedagogická Fakulta, Brno, 2007.
- NORA, P. **Entre Mémoire et histoire: la problématique des lieux**. Paris: Gallimard, 1984.
- PAGNOL, M. **Le château de ma Mère**. Copenhague: Easy Readers, 1972.
- _____. **La gloire de mon Père**. Paris: Editions de Fallois, 2004.
- _____. **Le temps des secrets**. Paris: Editions de Fallois, 2004.
- _____. **Le temps des amours**. Paris: Editions de Fallois, 2004.
- PEIXOTO, B. N. **As imagens e o outro**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- ROCHA, Clara Crabbé. **O espaço autobiográfico em Miguel Torga**. Coimbra: Almedina, 1977.

SELIGMANN, M. S. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução.** São Paulo: Editora 34, 2005.

SOUZA, R. R. **As malhas da ficção no entrecho da história: Memórias do cárcere na constituição do gênero autobiográfico.** In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga & TELAROLLI, Sylvia. Faces do narrador. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/Unesp; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2003.

**IMAGÉTICA GROTESCA E MEDIEVALISMO EM GASPARD DE LA NUIT,
DE
ALOYSIUS BERTRAND**

Matheus Victor Silva
Mestrando
Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente (Or.)

A pesquisa acerca dos aspectos do grotesco e do medievalismo em Gaspard de la Nuit foi dividida em quatro estágios principais, perfazendo dessa maneira os quatro semestres e dois meses de duração do Mestrado, sendo eles: o estudo formal do poema em prosa; o estudo histórico-cultural da Idade Média e da estética do grotesco (sendo que é importante ressaltar que a temática do grotesco já está bastante desenvolvida, tendo em vista que o assunto foi abordado na Iniciação Científica realizada durante a graduação); o estudo da fortuna crítica a respeito de Bertrand e do movimento romântico no que tange aos seus acontecimentos históricos, bases filosóficas e estéticas; e, por fim, a análise da imagem poética grotesca em Gaspard de la Nuit, junto da redação final da dissertação.

Informamos que a primeira parte da pesquisa, referente ao estudo formal do poema em prosa foi concluída. Durante este período, buscou-se compreender o poema em prosa em suas diferentes manifestações, suas origens e a problemática em sua definição e delimitação enquanto gênero. Para isso, foram consultadas obras de diferentes autores como Michael Riffaterre (1983), Suzanne Bernard (1959), T. Todorov (1980). Foram levantados autores de diferentes linhas teóricas dado o fato do estudo do poema em prosa mostrar-se particularmente difícil, por se tratar de um gênero amorfo, e cuja mutabilidade é uma de suas características definidoras. As conclusões para as quais atentamos passaram, sobretudo, pela questão dos recursos formais e estilísticos utilizados na construção das significações do poema, como o ritmo (muito variável em um gênero poético desprovido de métrica como o estudado), o uso da sonoridade da língua na construção das imagens poéticas e as marcas temporais e enunciativas que localizam (ou distanciam) a voz lírica do poema.

Deve-se ainda ressaltar que foi consultada uma bibliografia específica a respeito dos aspectos formais em Bertrand, composta pela já citada Bernard (1959) e

também Guacira Machado (1981), cujo estudo procurou melhor compreender a apurada forma poética de Bertrand de modo a embasar corretamente as futuras análises que serão feitas sobre os poemas selecionados. O foco do estudo foi, sobretudo, os pontos que tangem a constituição da imagética de sua poesia, tendo em vista que a atual pesquisa procura compreender, primeiramente, a manifestação grotesca das tensões imagéticas no Gaspard pelo prisma da cultura medieval. Foram também considerados os apontamentos a respeito da importância das inovações de Bertrand para o Romantismo francês, viabilizando uma melhor compreensão do lugar ocupado pelo poeta dentro do ideário romântico.

Declaramos ainda que foi realizado um curto estudo a respeito do lirismo, buscando compreender sua manifestação inovadora na poesia de Bertrand. Tal estudo foi realizado com vistas ao cumprimento das atividades disciplinares cursadas no primeiro semestre de 2013 ("Seminário de Orientação", ministrado pelo prof. Dr. Antônio Donizette; e "Poesia e Metalinguagem", ministrada pela prof.^a Dr.^a Fabiane Borsato), mostrando-se fértil para a pesquisa, na medida em que tangencia a questão do grotesco na obra. Foram consultados autores como Salete Cara (1989), José Merquior (1997), Emil Staiger (1972) e as já citadas Bernard (1959) e Machado (1981). Os resultados desse levantamento estão sendo reunidos em um artigo para publicação.

Seguindo a orientação das matérias cursadas no segundo semestre de 2013 ("O Gótico na Literatura: excesso, transgressão, difusão e crítica", ministrada pelo prof. Dr. Aparecido Rossi; e "Poesia e Fiolosofia", ministrada pelo prof. Dr. Alcides Cardoso) foi possível aprofundar as questões estéticas e filosóficas que envolvem a visão romântica do grotesco. Tal estudo foi, pelo que julgamos, essencial para a pesquisa, visto que nos levou a uma compreensão mais profunda do sentido cosmológico do grotesco dentro da visão romântica, assim como um entendimento mais amplo a respeito do fenômeno grotesco em si - algo que, ressaltamos, não fora alcançado anteriormente nos estudos realizados durante a Iniciação Científica. Foi estudado o livro de Muniz Sodré e Raquel Paiva, *O Império do grotesco*, como previsto, tendo sido acrescentado à bibliografia as obras de Philip Thompson, *The grotesque* e F. Nietzsche.

As partes descritas anteriormente encontram-se concluídas e já integram o texto que será apresentado para o Exame de Qualificação e que, posteriormente, comporão a dissertação. Os estudos medievalísticos já foram iniciados e integrarão o texto do relatório de qualificação. Até o ponto em que se encontram, foi possível definir

uma linha de compreensão mais clara a respeito da cultura e mitologia medieval, bem como a importância da compreensão das formas de pensamento do Medievo para a pesquisa. Já foi possível também caracterizar mais satisfatoriamente a influência da visão romântica sobre a reconstrução do passado medieval na obra de Bertrand. A última fase da pesquisa, que compreende o estudo da fortuna crítica de Bertrand, a revisão de livros-chave que abordam a temática da imagem poética e a análise do corpus já terão sido iniciadas à data do Exame de Qualificação, sendo devidamente concluídas até a data da defesa da dissertação.

Por último, informamos que até o momento fora publicado um artigo denominado "O grotesco nos poemas *Le Nain* e *Départ pour le Sabbat*, de Aloysius Bertrand" na revista *NonPlus* da USP (ISSN: 2316-3976), no segundo semestre de 2013; e outro, denominado "Lírica grotesca: tensões na poesia de Aloysius Bertrand", fora aceito para publicação na revista *Lettres Françaises*, (ISSN: 1414-025X), com publicação prevista para o segundo semestre de 2014. Foi realizada uma apresentação no III Encontro de Estudos Medievais da Faculdade de Letras da UFRJ, com uma comunicação oral intitulada "O grotesco no medievalismo de Gaspard de la Nuit, de Aloysius Bertrand".

Bibliografia consultada

- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Librairie Nizet, 1959.
- BERTRAND, A. **Gaspard de la Nuit**: Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris: NRF Gallimard, 1997. Ed. Établie par Max Milner.
- BORNHEIM, G. **Aspectos filosóficos do Romantismo**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CABRAL, M. José Régio e o poema em prosa. In _____. **Forma Breve 2 – O poema em prosa**. Aveiro: Tipave, 2004, vol. 2
- COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1966.
- COLLETTI, W. **Eu e o Grotesco**: estudo sobre elementos grotescos em poemas de Augusto dos Anjos. Tese de Mestrado. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras – Unesp, 2002.
- CORRÊA, R. A. **Dicionário escolar Francês-Português Português-Francês**. Rio de Janeiro: FENAME, 1982.
- COVIZZI, L. M. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978, col.Ensaio, n.º 49.
- CUNNINGHAM, S. **O livro das Sombras**. São Paulo: Madras, 2010.
- _____. **Magia Natural**. São Paulo: Editora Gaia, 2008, 4ª ed.

- DUARTE, N. Poéticas da Brevidade: o poema em prosa e o conto literário. In_____. **Forma Breve 2 – O poema em prosa**. Aveiro: Tipave, 2004, vol. 2.
- ECO, U. (org.). **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ELIADE, M. **O Sagrado e o Profano**. Lisboa: Livros do Brasil, 1971.
- FERREIRA, A. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997(?), 2a ed.
- FELÍCIO, V. L. "A Razão clássica". In_____. GUINSBURG, J. **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- FERREIRA, A. **Novo dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997(?), 2ª ed.
- FRANCO Jr., H. **Os três dedos de Adão**. São Paulo: EdUsp, 2010.
- FREUD, S. "O Estranho". In_____. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996, Edição *standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XVIII.
- GARDNER, G. **A Bruxaria hoje**. São Paulo: Madras, 2003.
- GOULART, R. M. Escritas Breves: o poema em prosa. In_____. **Forma Breve 2 – O poema em prosa**. Aveiro: Tipave, 2004, vol. 2.
- GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HAUCOURT, G. D'. **A vida na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- HUGO, V. **Do grotesco e do Sublime**. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- KAYSER, W. J. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MACEDO, J. R. **Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/São Paulo: Editora Universidade / UFRGS / Editora Unesp, 2000.
- MACHADO, G. M. **Aspects de la modernité dans Gaspard de la Nuit**. Tese de Mestrado. São Paulo: USPFLCH, 1981.
- _____. (Org.) **O Romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repersussões**. Araraquara: Departamento de Letras Modernas, 1992.
- MALRIEU, J. **Le Fantastique**. Paris: Hachette, 1992.
- MARTINO, P. **L'époque romantique en France**. Paris: Hatier, 1944, 6ª ed.
- MILNER, M. **Le Romantisme: 1820 - 1843**. Paris: Arthaud, 1973, vol. I.
- _____. **Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire**. Paris: Honoré Champion, 2009.
- MOREAU, P. **Le Romantisme**. Paris: Del Duca, 1957.
- MORETTO, F. **L'idée de nature dans les temps modernes et dans le Romantisme**. Araraquara: Unesp, s/d.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **Ecce Homo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PAZ, O. **O Arco e a Lira**. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Casac Naify, 2012.
- RIEBEN, P. A. **Délires romantiques**. Paris: José Corti, 1989.
- RIFATERRE, M. **Sémiotique de la poésie**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- ROBERT, P. **Le Petit Robert**. Paris: Le Robert, 1981.
- GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SANDRAS, M. **Lire le Poème en prose**. Paris: Dunod, 1995.
- SANTOS, Fabiano R. da Silva. **Lira dissonante: o grotesco na lira romântica brasileira: considerações sobre o aspecto do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Souza**. Tese de Doutorado. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras - Unesp, 2009.

- SCHEEL, M. **Poética do Romantismo**: Novalis e o fragmento literário. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- SODRE, M.; PAIVA, R. **O império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- TIEGHEM, P. Van. **Le Romantisme français**. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- _____. **Introdução à Literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992, col. Debates, 2ª ed.
- THOMPSON, P. **The Grotesque**. Londres: Methuen & Co Ltd, 1974.
- VALIENTE, D. **Enciclopédia da Bruxaria**. São Paulo: Madras, 2009.
- VICENTE, A. L. **Ruptura e modernidade nas Illuminations de Arthur Rimbaud**. Dissertação de Mestrado. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras - Unesp, 1993.
- _____. **Le Cornet à Parodies**: um estudo intertextual dos poemas em prosa de Max Jacob. Tese de Doutorado. São Paulo: USPFFLCH, 1999.

EXPLOÇÃO DE IMAGENS NO LIVRO *PELÍCULAS*, DE LUÍS MIGUEL NAVA.

Nádia Rodrigues dos Santos
Mestranda – Bolsista CAPES
Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes (Or.)

1. Introdução

Luís Miguel Nava (1957-1995) um dos poetas mais instigantes das últimas décadas do século XX deixou-nos uma escrita radicalmente transfiguradora, tornando-se um importante pilar da poesia moderna em língua portuguesa, principalmente pelo rigor e densidade de sua obra. Filho de pais também escritores, Nava nasceu em Viseu a 29 de setembro. Estreou como poeta no cenário português em 1979 com o livro *Películas*, tendo inclusive recebido o Prêmio Revelação da Sociedade Portuguesa de Autores de 1978. Após esta primeira publicação vieram a lume mais cinco livros: *A Inércia da Deserção* (1981), *Como Alguém Disse* (1982), *Rebentação* (1984), *O Céu Sob as Entrancas* (1989) e *Vulcão* (1994).

Em 9 de maio de 1995, um ano após a publicação de *Vulcão* (1994), o poeta é encontrado morto em seu apartamento, na cidade de Bruxelas, vítima de um brutal assassinato cujas motivações e detalhes permanecem desconhecidos. Após sua morte foram encontrados alguns poemas inéditos que, em 2002, a editora portuguesa Dom Quixote reuniu com o restante da obra do poeta no livro *Poesia Completa - 1979-1994*, com organização e posfácio de Gastão Cruz e prefácio de Fernando Pinto do Amaral, dois grandes nomes da crítica em Portugal.

Além de atuar como poeta, Luís Miguel Nava exerceu funções como crítico literário, tendo publicado uma série de resenhas, artigos e ensaios sobre o gênero lírico. Não podemos deixar de mencionar a importância de Nava como crítico, principalmente no que se refere à sua elevada consciência das funções correlatas à poesia cujo desdobramento fica evidente em seu manejo com a palavra poética.

Em 2004 a editora Assírio & Alvim publica o livro *Ensaio Reunidos*, uma série de ensaios, reflexões e interrogações escritas por Nava acerca dos grandes nomes

da lírica portuguesa, precursores e contemporâneos do poeta. O conjunto de ensaios havia sido organizado por Nava em 1994, no entanto, a editora responsável pela guarda dos originais do autor fora extinta e os textos acabaram se perdendo, fatores responsáveis pelo adiamento do projeto.

2. Objetivo

Nosso primeiro contato com a poesia de Luís Miguel Nava se deu ainda na graduação através de uma disciplina sobre poesia portuguesa contemporânea. O impacto de seus versos rendeu-nos uma pesquisa científica departamental, cuja continuidade resultou na elaboração da presente dissertação. O que mais nos chamou a atenção em relação a este poeta foi, sem dúvida, a explosão de imagens e o apurado trabalho ao escolher determinadas palavras da mesma cadeia semântica, formando poemas bastante distintos entre si, mas que evocam temas recorrentes como o corpo, o sujeito e sua relação com a natureza. Definimos o tema desta dissertação com base no pendor imagético da poesia naviana e temos por principal objetivo estudar a cadeia de imagens do primeiro livro do poeta, *Películas* (1979), buscando esclarecer qual é o papel da memória do poeta, enquanto leitor de poesia, no processo de sua própria escrita e até que ponto configura-se como “coincidência” a apropriação de determinadas imagens e versos.

Além de nos determos sobre alguns aspectos relevantes da escrita poética de Nava, tais como a obscuridade e o efeito de estranhamento, também buscamos investigar neste estudo a relação do poeta com o ato de escrever. Por meio da análise e do estudo de alguns poemas, artigos e ensaios do poeta e de sua fortuna crítica, propusemo-nos a apontar de que modo a inusitada cadeia imagética dos poemas de *Películas* (1979) leva a escrita de Nava em direção ao exercício da metapoesia, apontada pela estudiosa Maria Lúcia Lepecki⁷² na obra do poeta, buscando demonstrar também de que modo esta característica lhe confere um privilegiado posto de originalidade. Ao investigar a escrita poética e seus aspectos formais, no livro do poeta português, buscamos fundamentos que nos pudessem confirmar o caráter metapoético da escrita de Nava.

⁷² Este apontamento pode ser encontrado no artigo O mar e o relâmpago publicado em 14 de fevereiro de 1988 no jornal Diário de Notícias.

Outro aspecto da poesia naviana que mereceu nossa atenção foi a sua propalada relação com a estética expressionista exposta, igualmente, por Carlos Mendes de Sousa quando ele menciona que “nesta poesia podemos encontrar reflexos de grande herança das distorções recebidas através da pintura de recorte expressionista”. (SOUSA, p.179). Nesta investigação nos empenhamos em demonstrar que a composição das imagens navianas juntamente com seu poder de movimento se associa à proposta do movimento expressionista. Buscamos, portanto, definir a trajetória deste movimento e seus principais aspectos focando, particularmente, aqueles relacionados à poesia e à literatura.

A estréia de Luís Miguel Nava no cenário poético causou bastante impacto, sobretudo o seu trabalho exigente com a palavra poética. Com a publicação de *Películas*, Nava ingressou no rol literário português no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 e nos trouxe uma questão de destaque e também um oportuno tópico para discussão: que aspectos são necessários para categorizar um poeta em determinada corrente literária?

Os críticos da atualidade enfrentam a dificuldade em delimitar o enquadramento de Luís Miguel Nava num período específico do cenário da lírica portuguesa. No primeiro capítulo, procuramos elencar os principais atributos da poética naviana e traçar os pontos de convergência entre seus antecessores e sua própria geração. Mais do que um apanhado da fortuna crítica naviana, nossa intenção foi desenvolver uma discussão sobre a função desempenhada pela tradição no âmbito da poesia moderna e sobre a heterogeneidade dessa nova poética, que impede catalogações rígidas dos poetas contemporâneos. Desta forma, parece acertado alegar que existe certa contradição quando se decide classificar o poeta português, principalmente porque essa amálgama de marcas do passado dificulta a limitação do espaço ocupado por Nava dentro do legado literário ao passo que conferem ao poeta destaque e singularidade.

3. Corpus

Nossa predileção pelo título *Películas* diz respeito ao modo como o poeta abordou o universo imagético e trouxe à tona a questão da utilização de imagens reverenciadas em outros momentos da história lírica. Publicado em 1979, *Películas* é composto por uma coletânea breve de 16 poemas, sendo 13 deles bastante curtos e sem uma estrutura métrica rígida e 3 poemas de estrutura narrativa cuja composição se volta para o relato de uma pequena história. Numa análise mais atenta do conjunto formado

por *Películas*, chegaremos à conclusão que independentemente da forma todos os poemas narram um acontecimento. Este fato não pode ser tomado como coincidência quando refletimos sobre o título do livro se relacionar diretamente com o universo da fotografia e do cinema.

Dentre os seis livros de Nava, o primeiro nos interessou de modo especial devido a dois fatores. Primeiramente, *Películas* não se destacou como objeto de análise entre os críticos de Luís Miguel Nava, talvez por ter sido o livro de estreia. Percebemos que um trabalho sobre este livro poderia trazer alguma contribuição para a compreensão da poética de Nava como um todo. Em segundo lugar, chamou-nos a atenção um artigo do crítico e professor português Carlos Mendes de Sousa (1997) onde ele faz uma apreciação da poética de Nava com base nas suas peculiaridades. Dentre eles, o crítico enfatiza o papel das imagens e demonstra o poder de movimento e rotatividade que elas detêm.

Neste ensaio, o estudioso português destaca os aspectos que permeiam a configuração poética de Nava, repleta de imagens que se movimentam em alta velocidade e terminam por revelar o forte pendor visual desta escrita. Leituras minuciosas da obra naviana apontam a urgência do poeta em utilizar certas imagens de modo repetitivo, revelando certa obsessão pela claridade, pelos elementos da natureza e pela figura do corpo.

4. Metodologia

A fim de atingirmos nosso escopo, foram investigadas as características imagéticas dos poemas selecionados do corpus *Películas*, com base nas reflexões do próprio poeta em seus ensaios sobre a poesia portuguesa, na fortuna crítica do poeta e nos textos teórico-críticos que constam da bibliografia selecionada para este trabalho. Nosso eixo investigativo apoiava-se numa metodologia de trabalho que buscava privilegiar, em primeiro lugar a leitura e a análise dos poemas para, num segundo momento, articular o material levantado com o aparato teórico-crítico selecionado para fundamentar nossa pesquisa. Desse modo, as análises desta pesquisa são fruto do esforço em ler e compreender o texto poético tanto por uma sensibilidade que nos fazia mergulhar nos poemas, quanto por uma análise objetiva, que buscava se apoiar nos manuais de trabalho acadêmico, como os textos de Antonio Candido e outros que integram a bibliografia da dissertação, quanto de uma busca para refletir sobre as leituras à luz de textos teórico-críticos, o que nos levou a compreender a obra naviana

numa perspectiva mais ampla de compreensão do fenômeno literário e da poesia lírica moderna em especial.

5. Fundamentação teórica

Entre os autores que forneceram os fundamentos teórico-críticos de nosso trabalho destacam-se Octavio Paz, T. S. Eliot, Paul Valéry, Roland Barthes, Hugo Friedrich e Terry Eagleton, entre outros. Recorremos também à fortuna crítica e biográfica de Luís Miguel Nava que foi lida e discutida juntamente com textos fundamentais sobre a tradição da poesia portuguesa. Nesse caso, destacam-se Fernando Pinto do Amaral, Gastão Cruz, Carlos Mendes de Sousa, Antonio Ramos Rosa, Carla Miguelote. A fortuna crítica do poeta, embora ainda em formação, nos dava maior segurança para desenvolver nossas próprias convicções acerca das características da obra de Luís Miguel Nava.

As contribuições de T. S. Eliot e Octavio Paz foram fundamentais no desenvolvimento da discussão sobre o embate moderno entre tradição e originalidade. Além disso, tendo sido professor de literatura, Nava também deixou relevantes ensaios críticos. O ensaio “Algumas Coincidências”, que integra o livro *Ensaio Reunidos* (2004), nos fornece alguns subsídios para ampliação do debate que também busca compreender o papel da memória do poeta que absorve imagens de outros poetas da tradição e também contemporâneos e as utiliza em sua própria poesia. Deste modo, a principal contribuição veio das teorias de Henri Bergson e de Maurice Halbwachs e pretendemos, portanto analisar a presença de ressonâncias de outros autores na poesia naviana. Esta investigação apontará a complexa elaboração dos textos líricos de Nava, cuja matéria advém, principalmente, das vozes de poetas que incidiram fortes luzes no quadro da poesia portuguesa.

Pretendemos também recuperar o significado do termo *meta* na teoria da poesia, mais especificamente da metapoesia à luz dos estudos de Edward Lopes, Haroldo de Campos, Maurice Blanchot, Jean Cohen e Roman Jakobson. A partir dos resultados dessa investigação mostraremos que a poesia de Luís Miguel Nava implode a noção do literário propriamente dito, que se fundamenta nas noções de *próprio*, tais como a poesia e o conteúdo da obra literária e *suplementar*, como o *meta* e tudo o que é colocado aquém ou além do que classificamos como literário. As contribuições do teórico Roland Barthes nos fornecerão subsídios para demonstrarmos que este

transbordamento entre o "dentro" e o "fora", denominado pelo teórico francês como *escritura*, também constitui um conceito importante para entender a poética de Nava.

Paralelamente a análise, pretende-se fazer uma revisão da fortuna crítica do poeta, que, embora muito recente, já conta com estudos de importantes especialistas em poesia contemporânea, como Fernando Pinto do Amaral (1991), Gastão Cruz (2002), Eduardo Prado Coelho, Antonio Ramos Rosa, Carla Miguelote, Antonio Ramos Rosa e Fernando J.B Martinho, além de vários trabalhos acadêmicos surgidos nos últimos anos.

No atual momento da pesquisa, acreditamos ter realizado cerca de 80% do trabalho relativo à Dissertação de Mestrado. O cronograma apresentado no Projeto de pesquisa foi integralmente cumprido até este momento. Basicamente, os capítulos da dissertação necessitam de finalização, demandando mais esforço para o aprofundamento de determinados tópicos. Além disso, há de se realizar uma revisão geral do trabalho para que ele ganhe em consistência. O relatório de qualificação também está concluído e em vias de revisão.

6. Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- AMARAL, Fernando Pinto do. O desejo absoluto: a poesia de Mário de Sá-Carneiro e a lírica portuguesa dos anos 70/80. In: **Revista Colóquio/Letras**, n.º 117/118, Set. 1990, p. 237-246.
- _____. As cicatrizes da lava. In: **Poesia completa. 1979-1994. Organização e posfácio de Gastão Cruz. Prefácio de Fernando Pinto do Amaral**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- _____. **O mosaico fluido – modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- _____. Recensão crítica a 'O Céu sob as Entrancas', de Luís Miguel Nava. In: **Revista Colóquio/Letras**, n.º 123/124, Jan. 1992, p. 379, -381.
- ARISTÓTELES. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- _____. **Retórica**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BRANCO, Rosa Alice. **Operação cirúrgica e cirurgia plástica (o corpo na poética de Luís Miguel Nava e David Mourão-Ferreira)**. *Revista Agulha*, n. 38, abril de 2004.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, A. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. **O estudo analítico do poema**. 4. ed. São Paulo: Humanitas, 2004.
- COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1974.
- CRUZ, Gastão. Dos relâmpagos às trevas na poesia de Luís Miguel Nava. In: **Poesia completa. 1979-1994. Organização e posfácio de Gastão Cruz. Prefácio de Fernando Pinto do Amaral**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

- DIAS, Maria Heloísa Martins. **A estética expressionista**. Cotia : Íbis, 1999
- ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T.S. **Ensaaios**. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FERREIRA, António Manuel. Luís Miguel Nava: até à raiz da alma. In: **Diagonais das letras portuguesas contemporâneas. Actas do 2º Encontro de Estudos Portugueses**. Aveiro: Fundação João Jacinto de Magalhães, 1996. Disponível on line.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- Furness, R. S. **Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 1990
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- JAKOBSON, R. **Poética em ação**. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1990.
- _____. Lingüística e poética. In **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- LOPES, Edward. **A identidade e a diferença**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- _____. **Fundamentos da linguística contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1995
- MARTELO, Rosa Maria. Antecipações e retrospectivas: A poesia portuguesa na segunda metade do século XX. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 74, Junho 2006: 129-143.
- MIGUELOTE, Carla. A poética de Luís Miguel Nava. In: **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Org. Célia Pedrosa e Ida Alves. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.
- NAVA, Luís Miguel. **Poesia completa**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- _____. Em poesia o sucesso quando surge é para desconfiar. Entrevista. In: ROZÁRIO, Denira. **Palavra de poeta**. Portugal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994: 327-342.
- _____. **Ensaios reunidos**. Prefácio de Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 2008.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. A poesia de Matsuo Bashô. In: **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2012
- _____. A tradição do haiku. In: **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PAES, José Paulo. Para uma pedagogia da metáfora. In: **Armazém literário: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PEDROSA, Célia e ALVES, Ida (orgs.). **Subjetividades em devir**. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- _____. **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de casa. In : BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo : Cultrix, s.d., p. 49-89.
- ROSA, António Ramos. **A parede azul**. Lisboa: Caminho, 1991.
- _____. Recensão crítica a ‘Poemas’ de Luís Miguel Nava. In: **Revista Colóquio/Letras**, n.º 103, Maio 1988, p. 86-87.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o Romcance Moderno. In **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996
- SOUSA, Carlos Mendes de. A coroação das vísceras. In: **Relâmpago - Revista de poesia**. Lisboa: Fundação Luis Miguel Nava, nº 1, out, 1997, p. 31-55
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

VALERY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

**OS HÁBITOS DA MEMÓRIA NOS CONFLITOS DOS PROTAGONISTAS DE
MENALTON BRAFF EM *QUE ENCHENTE ME CARREGA?* (2000) E *BOLERO
DE RAVEL* (2010)**

Natali Fabiana da Costa e Silva
Doutoranda - Bolsista CAPES
Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan (Or.)

Introdução

O escritor contemporâneo Menalton Braff possui uma vasta publicação literária que compreende, até o momento, 20 obras nas quais preponderam histórias do cotidiano sem grandes feitos ou mudanças externas, bem como um pensamento em fluxo que mistura impressões, sentimentos e memórias.

Para além do interesse do autor em flagrar o movimento descontínuo na mente das personagens observa-se nas obras uma linguagem cuja preocupação estética se apropria da escrita para imprimir às narrativas uma tessitura textual que incorpore um recrudescimento da subjetividade, um amplo uso de sinestesia e uma grande plasticidade na descrição dos espaços. Esses recursos sugerem uma linguagem às raias da poesia.

Dentre seu caudal de obras destacam-se *Que enchente me carrega?* (2000) e *Bolero de Ravel* (2010), *corpus* da nossa pesquisa, devido à maneira peculiar encetada pelo trabalho memorialístico. Nos romances, os narradores autodiegéticos são assaltados por certo número de situações de memórias recorrentes ao longo de toda a narração. A obsessiva aparição dessas situações aponta 16 memórias no primeiro romance e 18 no segundo. Além disso, observamos narradores cujas vidas estão em ruínas. Para eles a estrutura social é corrosiva e alienante e, assim, optam pelo isolamento social.

Encontramos em *Que enchente me carrega?* a história da decadência de Firmino, homem avançado na idade, que leva uma existência às margens do modo de produção industrial. Recusa-se a trabalhar em fábricas, pois acredita que seu trabalho, a fabricação de sapatos, é arte e por isso não pode ser produzida em série. Desse modo, é uma questão de tempo para o desmoronamento de sua vida profissional, pois a

sociedade, cada vez mais ajustada ao ritmo acelerado da produção serial, não valoriza a produção artesanal, tampouco paga pelo seu valor.

Concomitante à decadência profissional, observamos o declínio de sua vida pessoal. A dificuldade econômica do artesão resvala na situação conjugal e a afeta, pois a escassez financeira desperta em Elvira, a esposa, desejo de trabalhar para complementação da renda familiar. Averso a essa atitude, Firmino exige que ela permaneça em casa e aceite seu papel de dona do lar e o dele, de provedor.

O posicionamento rígido em relação às regras da casa é o princípio da crise Firmino. O momento da enunciação encontra um narrador já velho, abandonado pela esposa, sem dinheiro e trabalho que é constantemente assaltado por memórias de sua vida conjugal.

No romance *Bolero de Ravel*, Adriano, 35 anos, é uma personagem cuja existência não se enquadra nos moldes da sociedade a que pertence. Averso a convenções sociais, posiciona-se de maneira inflexível contra um padrão em cujas malhas se assentam a busca do sucesso e a ideia do trabalho somente enquanto provisão do bem material. Não acredita no sentido das vidas comandadas por agendas e, desse modo, recusa-se a assumir papéis sociais como o trabalho ou os compromissos em geral por considerá-los alienantes.

Para ele, o homem passa a viver em busca do êxito e da imortalidade e por isso se organiza em compromissos importantes e inadiáveis. Todavia, o afã dessa busca paradoxalmente aparta-o da reflexão, torna-o mecanizado, fá-lo viver uma existência comandada por atividades. Isso o aliena da sua finita condição, da sua humanidade e, quando isso acontece, passa a viver uma segunda natureza.

Coerente com seu pensamento, desiste dos estudos, da vida profissional e social. Valoriza, então, os sentidos: Sinto, logo existo. Esse o princípio que rege a vida do narrador de *Bolero de Ravel*. No entanto, depende de seus progenitores financeiramente (e, de certo modo, emocionalmente) para seguir sua filosofia de vida. A morte súbita dos pais em um acidente de automóvel obriga-o a redimensionar-se perante a nova realidade que terá de enfrentar.

Firmino e Adriano são personagens em desconcerto com a realidade exterior. A semelhança entre eles está no olhar para o mundo, sempre crítico ao esvaziamento das ações humanas e das obrigações sociais. Para esses dois seres periféricos, as memórias são suas únicas companhias e alento à solidão que sentem. Nesse sentido, é a obsessão das memórias o ponto fulcral na comparação entre elas, pois

o modo como se articulam exprime o pensamento e as reflexões sobre si e sobre sua realidade externa. O instante retorno dessas lembranças é um mergulho vertiginoso na interioridade dos narradores que, à medida que não conseguem lidar com os problemas externos, apegam-se cada vez mais a essas memórias obsessivas.

Objetivo

Partimos da hipótese de que as memórias repetitivas são responsáveis pelo artifício ordenador desses dois romances. Como artifício ordenador, entendemos elementos ligados à coerência e ritmo do texto ficcional. Além disso, essas repetições projetam o campo de visão da personagem implicando o que ela vê, como ela percebe o que vê e, finalmente, como ela lida com o que percebe.

Consideramos que a estruturação dos romances por meio das repetições é dotada de inegável intencionalidade estética estabelecendo, assim, a maneira singular do narrador braffiano. Este, ao narrar o próprio processo de degradação social e mental, cria a partir das repetições uma imagem do seu desencaixe no mundo, procedimento que intitulamos de *processo do esfacelamento do herói*.

Entender como as repetições estão organizadas, analisar a hipótese de que são responsáveis pela estruturação narrativa e confirmar a presença de um processo de esfacelamento são os objetivos de nossa tese de doutorado.

Metodologia

As análises foram realizadas a partir do instrumental teórico do fluxo da consciência, trazendo à luz os conceitos propostos por Robert Humphrey em *Stream of consciousness in the modern novel* (1958), Belinda Cannone em *Narrations de la vie intérieure* (2001) e, finalmente, Dorrit Cohn em *La transparence intérieure* (1981). Esta abordagem contemplou, ao mesmo tempo, os processos históricos que estão na base da crise do romance e advento da ficção do fluxo da consciência. Nessa discussão, estão presentes as conjecturas acerca do romance moderno trazidas por Anatol Rosenfeld, Theodor Adorno, Jean-Yves Tadié, Michel Raimond e Christopher Lasch.

Fundamentação teórica⁷³

⁷³ No estágio atual da pesquisa, buscamos adequar as reflexões aqui expostas às sugestões da banca de qualificação. Os resultados apresentados nesta fundamentação teórica, portanto, não são definitivos.

A fim de empreender a análise dos romances, optamos pelo instrumental teórico oferecido pelo fluxo da consciência. As ferramentas de análise propostas sobretudo por Humphrey, como o monólogo interior direto, solilóquio, livre associação de ideais, cortes, *slow-ups*, entre outras, fornecem a possibilidade de explorar a maneira como as repetições são organizadas ao mesmo tempo que organizadoras do fluxo da consciência.

O capítulo 1 foi dedicado à discussão teórica. Fizemos um levantamento dos conceitos acerca do fluxo da consciência por escritores como Adorno, Lasch, Tadié, Raimond, Rosenfeld e principalmente, Cannone, Cohn e Humphrey. Nosso estudo buscou grassar pelos caminhos histórico-sociais que envolvem a questão. Para tanto, retrocedemos à crise do romance na virada do século XIX, pois compreendemos o fluxo da consciência como produto formal da crise do indivíduo ante a desilusão do pensamento positivista e iluminista; do comportamento do sujeito face a uma inquietante conjuntura político-social que conduziu o homem aos terrenos minados das duas grandes guerras; do advento da tecnologia que, ao esbarrar no campo literário cria novas possibilidades de expressão e, finalmente, do advento da indústria cultural.

No segundo capítulo fizemos um estudo do percurso errático das memórias em nosso *corpus*. Por meio delas, captamos um mundo estilhaçado de heróis também estilhaçados que buscam refúgio em si mesmos. Isso promove um tenso embate entre a realidade interior e exterior à do herói e, então, as memórias obsessivas têm o duplo papel de serem a alternativa para que os narradores se reconfigurem diante da crise, ao mesmo tempo que são a expressão da própria crise do sujeito.

A particularidade das memórias em *Que enchente me carrega?* e *Bolero de Ravel* consiste no fato de que a cada retorno ao passado – o qual intitulamos de analepse, segundo a narratologia de Genette (1995) – acrescenta-se algum detalhe, alguma informação a respeito do evento narrado. Desse modo, pouco a pouco o texto literário se ilumina aos olhos do leitor.

Esse aspecto pode ser visto como um crescendo contínuo, pois há um acréscimo paulatino de informações inicialmente sonegadas. A estrutura das obras se apoia, portanto, sobre um paradoxo basilar: só se avança no discurso narrativo à medida que se regressa ao passado.

Observamos também que a invasão das memórias repetitivas é proporcional às tentativas falhadas do herói em se ajustar ao seu mundo. Assim, ele, que inicia a narrativa assaltado pelas lembranças do passado, procura reagir à ordem objetiva que

lhe é imposta tentando encontrar soluções para seus problemas. Quando isso acontece, a interioridade cede espaço às ações exteriores e o ritmo do discurso aumenta. No entanto, sem obter êxito, o herói passa a se sentir ainda mais frágil e por isso é novamente tragado por suas memórias obsessivas, atingindo uma “interioridade sem fundo” (TADIÉ, 1992, p.44) que o leva ao desvario.

A condição do homem falho e em processo de decadência é retratada por Braff através de imagens pictóricas e de jogo de luz/sombra. O herói, ao narrar o próprio processo de degradação social e mental, cria a partir das repetições a imagem do seu desencaixe no mundo, procedimento que intitulamos de *processo do esfacelamento do herói*.

A representação plástica e sensual dos sentimentos é entendida por nós como marca do autor, que se apropria de técnicas impressionistas – como impressões, sinestesia e uso de figuras de linguagem, entre outras – para imprimir poeticidade ao narrar o sofrimento do herói, a sua fragmentação ou, mais especificamente, a sua ruína.

No capítulo 4 e 5 buscamos averiguar, com o uso das técnicas do fluxo da consciência, se as memórias repetitivas são responsáveis pelo artifício ordenador de *Bolero de Ravel* e *Que enchente me carrega?*. Reafirmamos então nesse capítulo que a circularidade das lembranças involuntárias marca o movimento paradoxal dos romances, avançando à medida que retrocede. É por meio desse processo mnemônico que se dá a coerência interna da obra.

Em relação à velocidade, a repetição é responsável pelo ritmo. À medida que a incapacidade de solucionar as contingências se torna mais latente, memórias obsessivas assaltam a narrativa e o ritmo se torna mais lento. A alternância entre o solilóquio (que projeta um ritmo mais rápido) e o monólogo interior direto⁷⁴ e o paulatino predomínio deste último – técnica mais radical de representação da mente, segundo Humphrey (1958) – confirmam o recuo em direção à interioridade das personagens, o recrudescimento da subjetividade do narrador.

Se por um lado o fluxo da consciência é forma que dá voz exclusiva à personagem focal, por outro, reflete um herói solitário, pois seus liames com o mundo externo são quase inexistentes. O herói braffiano se encontra submerso na sua interioridade e em vão tenta transpor o véu que o afasta da realidade objetiva. Entendemos que o romance se alicerça na tensão entre o embate interno e a necessidade

⁷⁴ Ambos se caracterizam como técnicas de representação do fluxo da consciência, segundo Humphrey (1958).

de lidar com as contingências sociais e que as memórias repetitivas incorporam, no nível da forma literária, esse momento agônico de sua existência.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. A arte é alegre? In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (Orgs.). **Teoria crítica, estética educação**. Campinas: Unimep, 2001. p. 11-18.
- _____. **Notas de literatura I**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2012. Tradução de: Jorge de Almeida.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de George Bernard Sperber. 2ª Edição revisada. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Estudos – Crítica, 2).
- BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología**. Tradução de javier franco 3. ed. Madrid: Catedra, 1987.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRAFF, Menalton. **Que enchente me carrega?** Ribeirão Preto, SP: Palavra mágica, 2000.
- _____. **Bolero de Ravel**. São Paulo: Global, 2010.
- CANNONE, Belinda. **Narrations de la vie intérieure**. Paris : Presses Universitaires de France, 2001. (Collection Perspectives Littéraires).
- CARPINEJAR, Fabrício. **Terceira sede: elegias**. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.
- CARVALHO, A. L. C. de. **Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.
- COHN, Dorrit. **La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman**. Paris : Éditions du seuil, 1981. Tradução do inglês por Alain Bony.
- FLAUBERT, Gustave. **Correspondance**. Nouvelle édition augmentée. Paris: Louis Conrad, Libraire-Editeur. 4.v.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (vol. 12).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.
- HUMPHREY, Robert. **Stream of consciousness in the modern novel**. A study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and others. California. University of California press, 1958.
- _____. **O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros**. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- JAMES, William. **The varieties of religious experience: A study in human nature**. Disponível em: <<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/wjames/varieties-rel-exp.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2014.
- JUNKES, Lauro. Romancistas e a teoria do romance. **Revista Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 1, n. 5, p.131-158, 1997. Anual. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5413/4837>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

- LASCH, Christopher. **O mínimo eu**: Sobrevida psíquica em tempos difíceis. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986. Tradução de: João Roberto Martins Filho.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**: ou a polêmica em torno da ilusão. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004. Série Princípios 4.
- NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. **O drama da linguagem**. São Paulo: Ática, 1989. 12 v. (Temas).
- _____. **O tempo na narrativa**. São Paulo : Ática, 2000.
- PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Revista Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 42, n.4, p.137-155, dezembro de 2007.
- POUILLON, Jean. **Temps et le Roman**. Paris : Gallimard, 1993.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- PROUST, Marcel. **Le temps retrouvé**. Paris: Gallimard, 1990.
- RAIMOND, Michel. **La crise du Roman**: les lendemains du Naturalisme aux années vingt. Paris: José Corti, 1966.
- ROCHA, Evelyn (Org.). **Encontros**: Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/contexto I**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SERRULAZ, M. **O impressionismo**. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1965. (Coleção saber atual).
- SILVA, Reginaldo Oliveira. Da epopéia burguesa ao fluxo da consciência: a escrita literária em tempos difíceis. **Revista Investigações**, Pernambuco, v. 22, p.11-35, 2009. Disponível em:
<<http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.22.N1/Investigacoes-Vol22-N1-artigo01-Reginaldo-Oliveira-Silva.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2014.
- TADIÉ, Jean-Yves. **O romance no século XX**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**: Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora Ufm, 2007.
- WILLIAMS, R. **Política do modernismo**: Contra os novos conformistas. Tradução de André Glaser. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- WOOLF, Virginia. **The diary of Virginia Woolf**: 1920-24. England: Penguin Books, 1981. 2 v.

AUTORIA FEMININA: ANÁLISE DO SUBTEXTO NA POESIA DE EMILY DICKINSON

Natalia Helena Wiechmann
Doutoranda

Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro (Or.)

1 Objetivos

Esta pesquisa pretende dar continuidade ao estudo sobre a poesia de Emily Dickinson iniciado e desenvolvido durante a pesquisa de Mestrado que resultou na dissertação intitulada *A questão da autoria feminina na poesia de Emily Dickinson*. Durante esse trabalho, propomo-nos a investigar como alguns poemas⁷⁵ de Emily Dickinson poderiam demonstrar textualmente a consciência dos dilemas envolvidos na relação poeta/mulher, em especial no embate com uma tradição literária que exclui a mulher da atividade da escrita.

Por ser a autoria uma atividade essencialmente masculina e se tornar autor de um texto é se tornar seu pai-patriarca, não há lugar para a autoria feminina na tradição literária, pois ela não pertence a essa linhagem patriarcal. Diante disso, entendemos que a produção textual realizada por uma escritora como Emily Dickinson pode, de alguma forma, deixar entrever o questionamento dos valores impostos pelo patriarcado, além de se fazer perceber o conflito feminino entre encaixar-se nesses valores e superá-los. Assim, o estudo da autoria feminina não almeja encontrar uma oposição ao masculino, mas sim a consciência, no texto, de que masculino e feminino são construções discursivas regidas por uma dinâmica social dentro de determinada cultura.

A partir de nossos estudos anteriores, 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

⁷⁵ Foram analisados o poema J 303 / Fr 409, "The Soul selects her own Society –", o poema J 199 / Fr 225, "I'm "wife" – I've finished that –", e o poema J 754 / Fr 764, "My Life had stood – a Loaded Gun –". Além deles, diversos outros poemas foram utilizados para verificarmos a validade de nossas afirmações sobre a poesia de Emily Dickinson.

entende sua identidade feminina e poética fora do cânone e à sua maneira de trabalhar a palavra para superar a angústia advinda dessa identidade em conflito com o fazer poético. Em outras palavras, concluímos que o modo de lidar com o duplo movimento de uma auto-affirmação poética e uma auto-negação pessoal se concentra na criação de uma escrita palimpsêstica, isto é, pela sobreposição de duas camadas de sentido – texto e subtexto. Assim, pela leitura e análise dos poemas propostos durante a pesquisa de Mestrado, pudemos comprovar 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.

Do trabalho com a palavra desprendido de convenções poéticas e/ou sociais, Emily Dickinson nos proporciona múltiplos significados contidos sob a superfície dos poemas, o que faz com que seus versos se abram a diferentes abordagens: estudam-se as metáforas privilegiadas pela poeta, a ironia de seu sujeito lírico, as imagens relacionadas à natureza, sua expressão elíptica, dentre diversos outros tópicos de pesquisa. Acreditamos, contudo, que esses aspectos marcantes da poesia de Emily Dickinson, quando analisados sob a ótica da crítica literária feminista, revelam por meio do subtexto as questões envolvidas no conflito entre a consciência de gênero e a consciência da autoria.

Diante disso, nossa pesquisa bibliográfica demonstrou a inexistência, no Brasil, de trabalhos acadêmicos que se proponham a estudar aprofundadamente o papel do subtexto na poesia de Emily Dickinson, 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 da autoria feminina.

Assim, a ênfase de nosso trabalho agora recai sobre a análise de poemas para que possamos verificar, de fato, 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. Para tanto, este estudo considerará 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 exprimir as angústias de ser autora e de ser mulher e, ao mesmo tempo, contornar as limitações impostas pelas instituições patriarcais.

2 Metodologia

Por se tratar de uma pesquisa bibliográfica, nosso trabalho tem como metodologia a leitura e a análise de textos teóricos da crítica literária feminista de vertente norte-americana com enfoque nas discussões acerca do subtexto literário; além disso, também recorreremos à fortuna crítica de Emily Dickinson e a textos teóricos sobre poesia.

Não se pode deixar de mencionar que, por se tratar de uma poeta cuja obra ultrapassa 1600 poemas, é necessário que ao longo de todo o trabalho façam-se leituras da maior quantidade possível de poemas para que se possa definir o *corpus* de análise para a tese. Até o momento, os seguintes poemas fazem parte de um *corpus* preliminar: “She sweeps with many-colored Brooms –”, “Forever at His side to walk –”, “Wild Nights – Wild Nights!”, “A solemn thing – it was – I said –”, “I’m Nobody! Who are you?”, “What Soft – Cherubic Creatures –”, “This was a Poet – It is That”, “It ceased to hurt me, though so slow”, “She rose to His Requirement – dropt”, “I hide myself within my flower”. Esperamos, no entanto, que a partir de nossas leituras teóricas e dos poemas seja definido o *corpus* de análise até o final deste ano.

Para a seleção do *corpus*, utilizamos a edição dos poemas completos de Emily Dickinson organizada por Thomas H. Johnson (1976). No entanto, estamos buscando o acesso à edição de Ralph W. Franklin (1996) para que possamos suprir quaisquer diferenças na publicação dos poemas⁷⁶. Ressalte-se também que os poemas utilizados na pesquisa serão apresentados na língua original, oferecendo-se, sempre que possível, uma tradução já publicada em língua portuguesa.

3 Fundamentação teórica

Como mencionamos anteriormente, o aspecto que mais nos interessa ao analisar os poemas de Emily Dickinson é a possibilidade de uma criação poética que concilie o subtexto como estratégia literária reveladora de uma autoria feminina. Nesse sentido, temos nos apoiado na crítica literária feminista norte-americana para a

⁷⁶ Consideram-se essas duas edições dos poemas completos como as mais fiéis à obra original manuscrita de Dickinson.

definição do conceito de subtexto e para a avaliação de sua aplicabilidade na obra dickinsoniana.

Em *The Madwoman in the Attic* (1984) Gilbert e Gubar argumentam que a releitura de escritoras como Jane Austen, as irmãs Brontë, Christina Rossetti 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 por esse sentimento de opressão. Isso significa que na obra dessas autoras é possível identificar algo de subversivo metaforizado sob uma escrita aparentemente inofensiva, sobrepondo-se portanto texto e subtexto.

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 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. (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*” (p.315).

O que dizemos com isso é que, apesar de a autoria 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 em seu cânone.

Além das estudiosas citadas aqui, recorreremos também às discussões propostas nos ensaios editados por Elaine Showalter em *The New Feminist Criticism* (1985), Crisanne Miller em *Emily Dickinson: a poet's Grammar* (1987), Helen Vendler em *Dickinson: Selected Poems and Commentaries* (2010), Ana Luísa Amaral em *Emily Dickinson: uma poética do excesso* (1995), Betsy Erkkila em *The Wicked Sisters: Women Poets, Literary History and Discord* (1992) e Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (1990), dentre outros. Sobre a fortuna crítica de Dickinson, fazem parte de nossos estudos a tese do Professor Carlos Daghlán, *A obsessão irônica na poesia de Emily Dickinson* (1987), os ensaios de José Lira contidos em *Emily Dickinson e a poética da estrangeirização* (2006), *The Cambridge Companion to Emily Dickinson* (2007), *The Emily Dickinson Handbook* (1998), *Emily Dickinson: a collection of critical essays* (1996), entre outros.

4 Estágio atual da pesquisa

Nossa pesquisa está em andamento desde início de 2013, totalizando, portanto, três semestres. Durante esse período, foi necessário dedicar-se ao cumprimento dos créditos referentes às disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, com frequentando os seguintes cursos: “A poesia norte-americana no século XX: algumas vozes” e “Elizabeth Bishop: Brazil through the eyes of an American poet”, ministradas pela Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro; “Narrativa: fragmentação, memória, subjetividade e escritura”, sob responsabilidade da Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva; “Educating and Self-Cultivating Literature: The Bildungsroman (novel of self-cultivation) as a Genre”, ministrada pela Profa. Dra. Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas; e “Poesia: Teoria e Crítica”, ministrada pela Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite.

Além das leituras e atividades realizadas com as disciplinas, nosso enfoque até o momento recaiu sobre o levantamento bibliográfico para que pudéssemos reunir referencial teórico e metodológico que dê suporte aos nossos objetivos e hipóteses. Ao mesmo tempo, o material encontrado tem sido analisado e discutido em encontros de orientação com vistas a definir os poemas que farão, de fato, parte do *corpus* de análise bem como os possíveis tópicos que serão abordados na tese.

As próximas etapas de nosso trabalho são a análise do *corpus* de poemas e apresentação de resultados parciais em eventos e artigos científicos. Posteriormente, deveremos nos dedicar à redação do relatório para o Exame Geral de Qualificação e, finalmente, à conclusão da pesquisa e elaboração final da tese.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Ana Luisa Ribeiro Barata. **Emily Dickinson: uma poética de excesso**. Tese de doutorado. 533 f. Universidade do Porto: Porto, 1995.
- DAGHLIAN, Carlos. **A obsessão irônica na poesia de Emily Dickinson**. Livre-Docência. UNESP, 1987.
- DICKINSON, Emily.. **The Poems of Emily Dickinson**. Organização de Ralph W. Franklin. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1998.
- _____. **The Complete Poems of Emily Dickinson**. Organização de Thomas H. Johnson. Boston: Back Bay Books, 1976.
- ERKKILA, Betsy. **The Wicked Sisters: Women Poets, Literary History and Discord**. New York, Oxford: Oxford University Press, 1992.
- FARR, Judith (ed.). **Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays**. New Jersey: Prentice Hall, 1996.
- GILBERT, Sandra (Ed.); GUBAR, Susan (Ed.). **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination**. 2. ed. Londres: Yale University Press, 1984.
- GRABHER, Gudrun; HAGENBUCHLE, Roland; MILLER, Cristanne (Ed.). **The Emily Dickinson Handbook**. Amherst: Massachusetts Press, 2004.
- LIRA, José. **Emily Dickinson e a poética da estrangeirização**. Recife: PPGL/UFPE, 2006.
- MARTIN, Wendy. (Org.) **The Cambridge Companion to Emily Dickinson**. Cambridge, EUA: Cambridge University Press, 2007.
- MILLER, Cristanne. **Emily Dickinson: A Poet's Grammar**. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1987.
- 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.
- SHOWALTER, Elaine. **The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory**. New York: Pantheon Books, 1985.
- VENDLER, Helen. **Dickinson: Selected Poems and Commentaries**. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 2010.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1990.

**A ESCRITA DO EU, DA NATUREZA E DA SOCIEDADE: UM ESTUDO
COMPARATIVO ENTRE JEAN-JACQUES ROUSSEAU E FRANÇOIS-RENÉ
AUGUSTE DE CHATEAUBRIAND**

Natália Pedroni Carminatti

Doutoranda

Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite (Or.)

Tendo como pano de fundo o período nomeado pela literatura de Pré-Romantismo, pretende-se nesta exploração aproximar os escritores pré-românticos, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e François-René Auguste de Chateaubriand (1768-1848), que apesar da distância cronológica, apresentam em suas produções temas tão próximos. A literatura francesa conhece no século XVIII a expressão de um novo caráter. Jean-Jacques o anunciador da modernidade, desde seus primeiros escritos, revela a contrariedade que permeia toda sua trajetória de vida. A bipolaridade do autor das *Rêveries* não se funda somente na transferência do sim ao não, mas em toda retórica rousseauiana. Um defensor da vontade do povo consagrou-se pela ousadia de suas obras, sendo nomeado pelos críticos de “pensador polêmico”. No ano de 2012, o cidadão genebrino recebeu homenagens em comemoração ao tricentenário de seu nascimento, revelando a importância de suas composições e a própria imortalidade do autor do *Do contrato social*.

Um bom começo para compreender a concepção filosófica de Rousseau é considerá-la atípica. No que diz respeito ao meio literário em que o genebrino se insere, designado pelos pensadores enciclopedistas, de “filosófico”, Jean-Jacques inaugura uma estética antes desconhecida, ou não utilizada pelos escritores de sua época. Desconstruído os princípios da filosofia do século XVIII, em que a razão deveria reger todos os questionamentos, a obra de Rousseau rompe com certos estereótipos, estreando uma nova maneira de refletir a literatura e a filosofia. Crítico do racionalismo e defensor da sensibilidade, o iluminado embasa suas teorias nas sensações e na irracionalidade do homem. Nessa direção, de acordo com Milton Meira do Nascimento (2012, p.29), “em vez do ‘penso logo existo’ cartesiano, para Rousseau caberia a expressão ‘sinto, logo

existo””. O cidadão de Genebra torna-se o diretor da consciência individualista, criando uma literatura que só pode ser alcançada por meio das sensações.

“[...] *Je n’écris mes rêveries que pour moi*”.⁷⁷ (ROUSSEAU, 1972, p.42).

Aqui, adentramos no universo autobiográfico do caminhante solitário. Jean-Jacques Rousseau, em sua empresa de escrever para si, compõe sua terceira produção autobiográfica, *Les rêveries du promeneur solitaire*, após a escritura de dois trabalhos de mesmo caráter: *Les Confessions* e *Les dialogues, ou Rousseau juge de Jean-Jacques*. A obra, publicada, postumamente, em 1782, cede ao desejo rousseauiano de conhecer a si próprio e de desfrutar do sentimento da própria existência. Apresentada pelo próprio autor como o apêndice das *Confissões* “[...] *ces feuilles peuvent donc être regardées comme un appendice de mes Confessions*”, (ROUSSEAU, 1972, p.41), as *Rêveries* arquitetam o exame de consciência sincero e severo sensibilizado pelo narrador no decorrer do processo de escritura. Esclarece que nada mais tem a confessar, e, por isso, não nomeia os devaneios de confissões. Com o coração purificado, Rousseau extingue as relações com seus contemporâneos, abstém-se da sociedade e oferta sua vida à solidão.

O primeiro ponto de intersecção a ser destacado entre os dois autores que nos levou ao cuidado desta pesquisa está concentrado na escrita de si. François Chateaubriand, admirador de Jean-Jacques, partilha da mesma necessidade de afirmação do eu. A escrita lhes concede uma versão legítima de suas próprias vidas. A despeito da justificativa dada por Rousseau nas *Rêveries*, afastando-se do objetivo de Montaigne, “*je fais la même entreprise que Montaigne, mais avec un but tout contraire au sien: car il n’écrivait ses Essais que pour les autres, et je n’écris me rêveries que pour moi*” (ROUSSEAU, 1972, 42),⁷⁸ o filósofo escreve para conhecer a si mesmo, fazendo renascer, interiormente, o tempo passado. No que tange à obra de Chateaubriand, o autor acredita que, escrevendo, poderá fugir do presente, revivendo, por meio da escrita, o seu passado desaparecido:

Je me suis souvent dit : “Je n’écrirai point les mémoires de ma vie; je ne veux point imiter ces hommes qui, conduits par la vanité et le

* As passagens de *Les rêveries du promeneur solitaire* traduzidas em nota de rodapé são de autoria de Fúlvia Maria Luiza Moretto, 2.^a ed., Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1986.

⁷⁷ “[...] eu não escrevo meus devaneios senão para mim”. (ROUSSEAU, 1986, p.27).

⁷⁸ “Minha empresa é a mesma de Montaigne, mas com uma finalidade totalmente contrária à sua: pois ele não escrevia seus ensaios senão para os outros e eu não escrevo meus devaneios senão para mim”. (ROUSSEAU, 1986, p.27).

plaisir qu'on trouve naturellement à parler de soi, révèlent au monde des secrets inutiles, des faiblesses qui ne sont pas les leurs et compromettent la paix des familles". Après ces belles réflexions, me voilà écrivant les premières lignes de mes mémoires. Pour ne pas rougir à mes propres yeux, et pour me faire illusion, voici comment je pallie mon inconséquence. (CHATEAUBRIAND, 1989, p.7-8).

Nesse ínterim, a escrita autobiográfica é o meio do qual esses autodidatas pré-românticos se beneficiam para superar o esquecimento e a morte, visto que a decisão de Rousseau de escrever para si é tomada na velhice, época em que suas faculdades de pensar se encontravam fracas e a proximidade da morte o impelia a aproveitar os dias finais com a mesma felicidade desfrutada no tempo passado. Chateaubriand também opta por escrever sua autobiografia na maturidade, valendo-se dos mesmos pressupostos rousseauianos. Com isso, a escrita de si é a ferramenta utilizada por eles para explorar a si próprios e conhecer-se a si mesmos, mostrando-se aos outros, verdadeiramente. A tentativa de justificar-se, de confessar-se, nada mais é que a volúpia de prolongar o passado, resistindo à angústia do tempo presente, do esquecimento e da morte.

O território de interface entre estes escritores de literatura francesa é o século XVIII. Apesar de as produções autobiográficas de Chateaubriand datarem do século XIX, sua forma reincide nos escritos do filósofo genebrino. Não é só o tema relativo à escrita de si que conjuga os dois autores. Entregar-se à Grande Natureza é escolha de Chateaubriand a fim de afastar-se da sociedade medíocre. “A mãe comum”, como era designada por Rousseau, acolhe seus filhos. É como se eles vivessem em codependência. Recompondo o ser em sua singularidade, Jean-Jacques insere a ideia de simbiose entre o homem e a natureza: o homem é natureza.

Nessa perspectiva, a natureza torna-se um tema indispensável para os românticos. Em Rousseau e Chateaubriand, a Grande Natureza é observada como refúgio contra a civilização e as angústias da existência. Ora, na quinta caminhada das *Rêveries*, a mais célebre de toda a obra, Rousseau busca na “mãe comum” abrigo e conforto. As descrições rousseauianas desenhavam os fenômenos naturais, permitindo-nos sentir, com suas palavras, as mesmas sensações que ele experimentara. A paz de espírito, a tranquilidade e a felicidade poderão ser encontradas no contato com a natureza, desligando-se de todas as paixões e esquecendo os rastros da sociedade burguesa. É próprio de ambos os autores confiarem suas vidas à natureza. Ademais, ela é o lugar de união com Deus. Desse modo, a natureza é a fonte de inspiração que os

induz a associar à paisagem interior (a própria alma) a paisagem exterior. Trata-se do arcabouço que os sustenta e os auxilia na condução existencial, suscitando certos estados de alma (amor, serenidade, melancolia). Recolhidos a ela, ambos são capazes de esquecer os “males do século”.

Como pode ser visto, a gênese do pensamento chateaubriano está em Rousseau. Descontruindo a imagem clássica da natureza perfeita, equilibrada, simétrica, o cidadão de Genebra instaura novos veios no entedimento de tal tema. A novidade dessa ideologia está na liberdade. O homem perde seu direito de intervenção, podendo a natureza realizar seus ciclos naturalmente. Na literatura, tais tendências refletem na forma e no estilo da obra literária. Em *Les rêveries du promeneur solitaire* tal como em *René*, o discurso regular cede lugar às frases invertebradas que metaforizam as oscilações anímicas dos próprios narradores.

A existência de duas posturas tão semelhantes incitou-nos a averiguar a maneira pela qual Chateaubriand, leitor de Rousseau, questiona o afastamento do estado natural do homem em benefício do artificialismo da civilização. Defensores dos valores intrínsecos à natureza, já que por meio dela o ser humano alcança a ordem, a sabedoria e a verdade, o meio natural é empregado como palco de meditação e de vivência espiritual. Crítico severo do artificialismo da sociedade do século XVIII, Jean-Jacques condena a postura adotada pelos aristocratas, pois distanciados do melhor padrão natural do homem – o bom selvagem – dizimavam o mundo natural em favor da formação civil.

O projeto de Jean-Jacques Rousseau funda-se na insistência de fazer o homem voltar, ou melhor, reviver o seu estado natural. A título de exemplo, o mito do eterno retorno, ou seja, a volta ao estado inanimado, casaria bem com as propostas de Rousseau. Além disso, observa-se nas produções rousseunianas a valorização da natureza em seu aspecto selvagem. Em outras palavras, diríamos que o seu pensamento invoca o regresso às origens primitivas do homem, dado que só em contato com a natureza o ser estaria livre de todas as paixões. Conforme afirmara em *Les Confessions* (1782/1789), o mal que prejudica os homens são frutos de suas próprias ações, a natureza nada tem a ver com isso. Assim, a ideia do “eterno retorno” seria a saída encontrada pelos dois escritores para se opor ao tempo presente, cada vez menos aceitável. Em *Les Natchez* (1802), Chateaubriand bebe nas águas de Rousseau para esclarecer a importância do homem enquanto selvagem.

É conveniente reforçar que não só a escrita de si e a natureza são temas recorrentes nos dois escritores pré-românticos. A sociedade do século XVIII, temática bastante pertinente na obra de Rousseau, é também abordada nos trabalhos de François-René. No entanto, Chateaubriand declara queixar-se muito mais desse período que seu próprio mestre. Após a Revolução Francesa (1789), acreditava-se que os vícios da humanidade foram renovados. 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 partilhavam ainda mais a aristocracia do proletariado. É essa situação que conduz Chateaubriand a adotar certas posições em suas obras literárias. Para o autor de *Gênie du christianisme* a revolução explica-se 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. As grandes ideias de democracia, igualdade, fraternidade e liberdade não passaram de utopias. Era preciso mudar os costumes, todavia, esses não sofreram modificações. Segundo Rousseau, e aqui, para o seu discípulo Chateaubriand, os costumes são frutos dos proveitos morais, que nascem dos proveitos sociais e econômicos. Dito de outro modo, era o dinheiro e todo seu reino que necessitavam de alterações.

Jean-Jacques Rousseau em *Du Contract Social* (1762) ousou ao anunciar que o soberano, isto é, o detentor do poder na comunidade política não deveria ser o rei, mas as massas, a população. Ademais, o pensador polêmico atestou que cabia ao governo obedecer às ordens e não as ditar à comunidade. Mais do que isso, Rousseau acreditava que a democracia, a despeito de sua perfeição enquanto regime, não era conveniente aos homens. Todos os esforços do filósofo eram para criar um direito natural, anterior ao estado da razão e constituído de piedade. Sua máxima primordial é edificada pelo lema “alcança teu bem com o menor mal possível ao outro”. Porém, o amor-próprio e as paixões acompanham a formação da sociedade, inviabilizando a prática dessa máxima. Ao longo das páginas *Do Contrato Social*, Rousseau evidencia que a extensão urbana impede o exercício da democracia e, por isso, associa o cidadão ao meio rural, pois acreditava que as pequenas comunidades desse meio representariam, exatamente, o seu ideal de sociedade.

A criação da sociedade humana não possui sentido algum se fundada sobre as convenções, se os homens não consolidarem compromissos mútuos e se respeitarem

uns aos outros. Para Rousseau a lei natural tem de ser primitiva, ou seja, tem de anteceder o contrato social e a formação das sociedades civis. O projeto social tem por objetivo preservar a natureza e a cultura, rejeitando o artificialismo, permitindo, dessa forma, a cada cidadão viver em harmonia com ele mesmo e com os outros. A sociedade deverá ser construída racionalmente, contudo, é preciso respeitar a natureza.

A representação do mundo exterior é oferecida pela sociedade e a formação do eu não é possível sem ela. Com isso, a sociedade desempenha papel fundamental na afirmação e no desenvolvimento do eu, leia-se, da personalidade. Por meio da concepção da natureza e da sociedade, o filósofo de Genebra critica a civilização que não finda de promover a ruptura entre o homem e o meio natural. A tentativa rousseauiana de defender a justiça social e a liberdade das massas é retomada por François-René em *Gênie du christianisme*, fazendo desses dois autores nossos contemporâneos, ou melhor, um de nós.

Centrados no tema da escrita de si, da natureza e da sociedade tenciona-se com essa pesquisa de doutorado esclarecer de que modo a filosofia de Rousseau influenciou as produções autobiográficas de seu sucessor François-René Auguste de Chateaubriand. Os três temas, sustentáculos do movimento romântico, edificam uma nova ideologia social pautada na interioridade, na irracionalidade e nos valores relativos ao “ser” e ao “parecer”. Diante disso, a originalidade filosófica bem como estética reflete na singularidade dos aspectos trabalhados pelos respectivos escritores. Cabe à literatura decorar o tecido literário, propiciando a intertextualidade entre esses dois escritores pré-românticos.

A pesquisa encontra-se em sua fase inicial, haja vista o cumprimento dos créditos relativos às disciplinas e as atividades (apresentações de trabalho). No entanto, a leitura da fortuna crítica dos autores mencionados tem nos ajudado a estabelecer relações singulares entre eles, desvelando certas convicções levantadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMY, P. **Les corps de Jean-Jacques Rousseau**. Paris : Honoré Champion Éditeur, 1997.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BALCOU, J. **René - Chateaubriand**, collection « textes fondateurs ». Paris: El-lipses, 2006.
- BARBERIS, P. **A la Recherche d’une écriture, Chateaubriand**. Paris: Mame, 1974.
- _____. **René de Chateaubriand, un nouveau roman**. Paris: Larousse, 1973.
- BARGUILLET, F. **Le roman au XVIII^e siècle**. Paris: PUF, 1981.

- _____. **Rousseau ou l'illusion passionnée. Les Rêveries du promeneur solitaire.** Paris: PUF, 1991.
- BAZIN, C. **Chateaubriand en Amérique.** Paris: Table Ronde, 1969.
- BEGUIN, A. **L'âme romantique et le rêve.** Paris: J. Corti, 1963.
- BENJAMIM, W. **O narrador.** In: _____. *Magia e técnica, arte e poética: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1985 (Obras escolhidas, 1), p. 197-221.
- BERCEGOL F. **Chateaubriand : une poétique de la tentation.** Paris: Classiques Garnier, 2009.
- BOISHAMON, Charles du. **Chateaubriand intime - l'écrivain par son neveu de Bretagne** Saint-Malo: Cristel, 1998.
- BONY, Jacques. **Lire le Romantisme.** Paris: DUNOD, 1992.
- BORNHEIM, Gerd. *Filosofia do Romantismo.* In: GUINSBURG, Jacob. **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 75-111. (Stylus).
- BURGELIN, P. **La philosophie de l'existence de Jean-Jacques Rousseau.** Paris: PUF, 1952.
- BRAY, René. **Chronologie du Romantisme.** Paris: Nizet, 1963.
- CABANIS, J. **Chateaubriand, qui êtes-vous ?** Paris: Gallimard, 1998.
- CHATEAUBRIAND, François-René (de). **Essai sur les Révolutions, Génie du Christianisme,** Bibliothèque de la Pléiade; édition de Maurice Regard, Paris: Gallimard, 1978.
- _____. **Mémoires d'outre-tombe.** Édition J.-C. Berchet. Paris: Classiques Garnier, tome I, 1989.
- _____. In : _____. **OEuvres romanesques et voyages.** Tours : Gallimard, 1969. p. 147-578. (Pléiade, 209).
- _____. René. In : _____. **OEuvres romanesques et voyages.** Tours : Gallimard, 1969. p. 111-146. (Pléiade, 209).
- COZ, M.; JACOB, F. (org). **Rêveries sans fin. Autour des Rêveries du promeneur solitaire.** Orléans : Paradigme, 1997.
- CROGIEZ, M. **Solitude et Méditation.** Études sur les Rêveries de Jean-Jacques Rousseau. Paris : Honoré Champion Éditeur, 1997.
- FUMAROLI, M. **Chateaubriand, Poésie et terreur.** Paris, Editions de Fallois, 2003, réédition en « Tel ». Paris: Gallimard, 2006.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa.** Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega, [19--].
- _____. Le genre de la rêverie. In: **Mimologiques: voyage en Cratille.** Paris: Seuil, 1976, p.383-393.
- GUSDORF, G. **Mémoire et personne.** Paris: PUF, 1951.
- HAZARD, P. **La pensée européenne au XVIII^e siècle. De Montesquieu à Lessing.** Paris: Fayard, 1961.
- HUYNH-TANN, S. **Dictionnaire de Chateaubriand.** Paris: La Bibliothèque, 2005.
- LAVIELLE, É. **Les Rêveries du promeneur solitaire.** Paris: Bréal, 2001 (Coll Connaissance d'une oeuvre).
- LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique.** Paris: Seuil, 1975.
- LEMAIRE, C. *Sur les traces de l'enchanteur ou Chateaubriand au XXI^e siècle.* Paris: Société des Ecrivains, 2003.
- LOTTMAN, Herbert R. **Chateaubriand ou rien.** Paris: Odile Jacob, 2003.
- MARQUES, J. O. de A. **Verdades e Mentiras. 30 ensaios em torno de Rousseau.** Ijuí : Editora Unijuí, 2005.
- MARTINO, P. **L'époque romantique en France.** 6. ed. Paris: Hatier, 1967. (Connaissance des Lettres, 16).

- MAUZI, R. **L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée au XVIIIe siècle**. Paris: Librairie Armand Colin, 1960.
- MAY, G. **Rousseau par lui-même**. Paris: Seuil, 1961.
- MACIEL, M. E. Travessias de gênero na poesia contemporânea. In: **Poesia Sempre**. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, n. 23, março/abril, 2006.
- MORETTO, Fúlvia Maria Luiza. O que é Romantismo? In: MACHADO, Guacira Marcondes (Org.). **Textos**. Araraquara: Gráfica do Câmpus de Araraquara, 1992. p. 13-20.
- _____. Prefácio. In: ROUSSEAU, J. -J. **Os devaneios do caminhante solitário**. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Ed. UnB, 1986. p.7-17.
- MORIER, H. **Dictionnaire de poétique et de rhétorique**. Paris: PUF, 1998.
- MOUROT, J. **Etudes sur les premières oeuvres de Chateaubriand**. Tableaux de la nature -Essai sur les Révolutions. Paris: Nizet, 1962.
- MOUTTAPA, F. **Atala. René, Les Aventures du dernier Abencérage de Chateaubriand**. Paris: Gallimard, coll. « Foliothèque », 2009.
- NASCIMENTO, M. M. do. Sinto, logo existo. In: CULT – Dossiê 300 anos: Rousseau o criador da modernidade, São Paulo, nº172, p.25-29, 2012.
- NORA, P. **Entre a memória e a história: a problemática dos lugares**. Tradução de Yara Aun Khoury. São Paulo: Projeto História, 1981. p.7-28.
- O'NEAL, J. **The Nature of Rousseau's Rêveries: physical, human, aesthetic**. Oxford: Voltaire Foundation, 2008:03.
- PRADO JR, B. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. F. de Mattos (org). São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- RAYMOND, M. **Jean-Jacques Rousseau, la quête de soi et la rêverie**. Paris: José Corti, 1962.
- REGARD, Maurice. Introduction. In: CHATEAUBRIAND, François-René de. **Oeuvres romanesques et voyages**. Tours: Gallimard, 1969. p. 597-610. (Pléiade, 209).
- RICATTI, R. **Réflexions sur les Rêveries**. Paris: Corti, 1960.
- RONCARD, ROUSSEAU, NERVAL. **Aspects du lyrisme du XVIe au XIXe siècle**. Actes du Colloque du Centre de recherches littéraires pluridisciplinaires. Nice : 1997.
- ROSENFELD, A. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: _____. Texto/contexto: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 73-95.
- ROUSSEAU, J.J. **Carta a Christophe de Beaumont e outros escritos sobre a Religião e a Moral** (Org. José Oscar de Almeida Marques). São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- _____. **Les rêveries du promeneur solitaire**. Paris: Gallimard, 1972 (Coll Folio Classique).
- _____. **Oeuvres complètes**. (Direction de Bernard Gagnebin e Marcel Raymond). Paris: Gallimard, 1959 (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).
- _____. **Os devaneios do caminhante solitário**. Trad. de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1986.
- SANTO AGOSTINHO. **As confissões**. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Ediouro, S/d. (Coleção Universidade de Bolso, v. 31993).
- STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- STAROBINSKI, J. **L'oeil vivant**. Paris: Éditions Gallimard, 1960.
- _____. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. **Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle**. Paris: Gallimard, 1961.

TODOROV, T. **Poética da prosa**. Lisboa: 70, 1971.

VAN THIEGHEM, P. **Les grandes doctrines littéraires en France**. Paris: PUF, 1968.

IMPLICAÇÕES DO ESPAÇO E EPIFANIA JAMESIANOS

Natasha Vicente da Silveira Costa

Doutoranda

Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite (Or.)

Objetivos

A proposta desta pesquisa de doutorado é analisar a relação entre o espaço e a epifania no romance *The Ambassadors* e na novela *The Beast in the Jungle*, publicados em 1903 pelo escritor nova-iorquino Henry James (1843-1916). Este objetivo foi delineado a partir de estudos prévios do romance supracitado desenvolvidos no mestrado, que realçou o deslocamento espacial do protagonista Lewis Lambert Strether e sua consequente revisitação de conceitos.

Na dissertação de mestrado intitulada *Espaço e focalização em The Ambassadors, de Henry James*, foi possível identificar as diferentes modalidades de focalização e instauração do espaço, o aspecto ambíguo do espaço europeu, a relação entre o conceito de verdade e o espaço iluminado pela luz natural e a ligação da falsidade ao escurecimento, com base, principalmente, em Osman Lins (1976), Iuri Lotman (1978) e Gérard Genette (1995). Essa pesquisa anterior sobre a instauração espacial e os agentes da percepção também apontou para a questão da epifania em *The Ambassadors* e, a partir das considerações de James Joyce (1963), foi possível perceber a ligação entre o momento epifânico de Strether – o clímax narrativo – e o espaço que o circunda, uma pousada rural francesa.

As narrativas jamesianas tendem a representar momentos variados e difusos em que os seres cognoscentes tomam consciência de algum fenômeno relevante anteriormente ignorado, mesmo que o objeto desencadeador seja o mais trivial possível.

The Ambassadors, por exemplo, é sobre a viagem de Lewis Lambert Strether a Paris na função de embaixador da família Newsome a fim de fazer com que o jovem Chadwick retorne a Massachusetts. Tal deslocamento espacial que alicerça o romance se torna elemento essencial para engendrar o autoconhecimento de Strether por meio de sua epifania na pousada *Cheval Blanc*. O tema da representação não se dá somente por meio desse enredo, mas também pelos artifícios estruturais do romance,

como o paradigma da focalização: o narrador, o protagonista e as demais personagens representam perspectivas singulares e parciais sobre determinado objeto; são embaixadores fragmentários de um todo, de uma determinada concepção cuja totalidade é inatingível.

The Beast in the Jungle é sobre a espera de John Marcher por um acontecimento único que mudaria sua vida para sempre. Aguarda o que chama de ataque da fera ao lado de sua confidente e amiga May Bartram por toda sua vida. Entretanto, Marcher é incapaz de perceber que o ataque já fora dado, pois havia perdido várias oportunidades de ser feliz e amar. O tema central da novela é a compreensão tardia da existência, um descompasso entre os acontecimentos da vida do protagonista e sua epifania no cemitério onde Bartram foi sepultada.

Por isso, grosso modo, nosso objetivo primário é explorar a validade e os significados artísticos da seguinte hipótese: a matéria-prima condicional para a aquisição de experiência por meio da epifania é a visita a um espaço novo, que não foi frequentado anteriormente pela personagem perceptiva. Estimulado por um espaço diferente, o protagonista apreende o que sempre viu, mas com olhos novos.

Metodologia

O primeiro procedimento intratextual a ser realizado é verificar, de forma pontual, os efeitos de sentido de a epifania acontecer no espaço literário que a situa. A epifania de Marcher no cemitério, por exemplo, agrava o tema da extemporaneidade. A linguagem que constrói a revelação e o espaço literários também será analisada. Depois, buscaremos estudar as implicações dessa relação epifania-espaço diante do enredo como um todo. Ainda com relação a *The Beast in the Jungle*, por exemplo, o duo cemitério-epifania, contraposto ao percurso espacial da obra, perfaz uma metáfora para o desenrolar cronológico da vida.

Em um terceiro momento, extrapolaremos as obras literárias e buscaremos comparar os resultados obtidos nas análises com os prefácios jamesianos a fim de investigar se o autor discorreu sobre o vínculo entre o espaço e o momento fugaz da epifania – atentando para outras terminologias que embarquem um conceito semelhante ao de revelação. É possível que essa etapa, de leituras jamesianas não literárias, venha enriquecer os resultados das análises.

Afinal, faremos uso do embasamento teórico de cada tópico para analisar como as obras de James constroem de forma literária os conceitos de espaço e

revelação, avalia-os diante de apreciações já traçadas e definir possíveis valores da prosa do autor.

Fundamentação teórica e estágio atual da pesquisa

O projeto está abarcando atualmente, além das obras citadas, os dois outros romances da fase madura da literatura de Henry James: *The Wings of the Dove* (publicado em 1902), já lido, e *The Golden Bowl* (publicado em 1904), ainda para ler. Conforme foi sugerido por um parecerista da agência de fomento FAPESP, estamos executando um mergulho mais intenso na produção do autor nova-iorquino em vez de atermo-nos a teorias adicionais.

Examinaremos o problema da relação espaço-epifania menos como um mérito – ou seja, o possível caráter de Henry James como precursor do dispositivo ficcional da epifania romanesca pela anterioridade a James Joyce (1882-1941) – e mais como um problema em si. Buscaremos os significados narrativos e artísticos desses procedimentos tendo em vista a proposta ideológica e metodológica mais ampla oferecida por James naquele momento histórico.

O panorama de localização histórica e social das obras de James já foi parcialmente explorado com base em Reeve (2007), Freedman (1998) e Edel (1963). Pretendemos acrescentar a esses estudos as considerações de Hobsbawm (1989) e Berman (2007).

A era dourada estadunidense ou *Gilded Age* (definida entre a década de 1870 e a virada do século XX) se refere ao desejo estadunidense de se livrar de seu passado rural e se estabelecer como potência por meio do acúmulo de capital e inovações tecnológicas. Entretanto, tais considerações sobre o contexto sócio-histórico só ganham sentido para James a partir de sua transfiguração artística: seu objetivo não é tratar de assuntos políticos e sociais historicamente datados porque, dessa conjuntura, só lhe interessa o que diz respeito às idiossincrasias do ser humano. Em *The Ambassadors* e *The Beast in the Jungle*, esse referido contexto bifurcado é repensado artisticamente ao apontar, por exemplo, para a dicotomia ser/parecer e explorar as múltiplas facetas da realidade.

A produção literária de James dialoga tanto com o Realismo, de que o autor é considerado precursor, e o Modernismo. A relação das obras de James com o Modernismo literário se dá por diversas vias, como a abordagem temática da consciência humana e o tratamento estrutural da focalização, uma técnica “oblíqua” e

indireta construída por meio da transmissão da informação ao leitor através da mente de uma personagem. A epifania e o espaço são também artifícios que o impelem ao Modernismo, como veremos posteriormente.

No cotejo da fortuna crítica sobre o autor, lemos algumas obras importantes, como Edel (1963), Powers (1970), Rivkin (1986), Wegelin (1958) e Freedman (1998). As obras ainda a serem lidas são de Todorov (2003), Krook (1967), Cross (1993), Yeazell (1976).

Em linhas gerais, diversos críticos apontam, por exemplo, a reticência do autor quanto à temática do sexo em sua literatura, um vestígio do puritanismo. James foi também criticado por não refletir a realidade política de seu tempo ou por fazê-lo de modo inábil, exibindo imagens imprecisas de movimentos sociais, equivocando-se sobre a vida política ou apresentando desconhecimento sobre a classe trabalhadora. James, entretanto, foi brilhantemente talentoso ao entrar no comportamento dos homens políticos.

Nota-se também a ausência de enredo baseado na ação, no sentido de eventos dinâmicos executados pelas personagens. As obras de James se voltam ao drama moral. É na caracterização psicológica que a estética jamesiana alcança a maestria – um artifício que será posteriormente explorado e desenvolvido em um nível experimental. O autor vale-se também da possibilidade de economia narrativa ao conceber o “*reflector*”, conceito que se refere a uma personagem cuja consciência reflete a história ao leitor.

Com relação à epifania, lemos Joyce (1963), Nichols (1987) e Beja (1972). Iremos adicionar à pesquisa também Sá (2000) e Joyce (1994). Verificamos que os teóricos estudados que tratam da epifania fazem diversas menções a James, apesar de nem Nichols nem Beja terem desenvolvido algum capítulo para explorar a epifania jamesiana. É, também por isso, que pretendemos executar o objetivo mencionado. Respectivamente, as epifanias de Lewis Lambert Strether e John Marcher ocorrem da seguinte maneira:

He too had within the minute taken in something, taken in that he knew the lady whose parasol, shifting as if to hide her face, made so fine a pink point in the shining scene. It was too prodigious, a chance in a million, but, if he knew the lady, the gentleman, who still presented his back and kept off, the gentleman, the coatless hero of the idyll, who had responded to her start, was, to match the marvel, none other than Chad. (JAMES, 1998, p. 389).

The sight that had just met his eyes named to him, as in letters of quick flame, something he had utterly, insanely missed, and what he had missed made these things a train of fire, made them mark themselves in an anguish of inward throbs. [...] Now that the illumination had begun, however, it blazed to the zenith, and what he presently stood there gazing at was the sounded void of his life. (JAMES, 1915, p. 84).

A epifania, definida por Joyce como “*a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself.*” (1963, p. 211), foi largamente subordinada ou ignorada no romance até o final do século XIX. Apesar de epifania ser um termo da teologia, não é necessariamente um conceito religioso. O uso do termo “espiritual” por Joyce, por exemplo, é figurativo.

Alguns motivos citados por Beja para o largo uso da epifania no romance moderno são o interesse crescente pela psicologia e processos psicológicos, a tendência da ficção moderna em se aproximar das técnicas e características da poesia e a incapacidade ou relutância em se acreditar nas grandes verdades como faziam os homens do passado. Com a crescente desconfiança do absolutismo do passado, a trivialidade da existência é destacada.

Nichols busca discutir as origens Românticas da nova epifania literária – em *Lyrical Ballads* (1798) de William Wordsworth (1770-1850) –, seu desenvolvimento pelos Vitorianos e seu papel como precursora das técnicas literárias do século XX. O autor afirma que ao final do século XIX, a epifania literária toma duas direções: a) volta a uma estrutura teológica infundindo sentido a certas experiências com interpretação religiosa; b) emerge, pela estética Simbolista, como uma forma dominante da revelação puramente secular.

Sobre o espaço literário, lemos Lotman (1978), Lins (1976), Johnson (2009), Bachelard (1989). Incluiremos ainda Foucault (2001), Frank (1991) e Bakhtin (1988).

O estudo dessa categoria narrativa, até o presente momento, possibilitou analisar os agentes instauradores do espaço, a presença marcante dos protagonistas, as figuras de linguagem associadas, a quantidade de detalhes na descrição, o nível de dinamicidade sugerido pelo verbo da oração e o tipo de discurso que estabelece o espaço. Verificamos também, em diversos momentos, o atraso na ancoragem ou definição espacial, o que cria o efeito de sentido de flutuação, como se as personagens estivessem pairando em algum espaço metafísico, imaterial, não determinado.

Acreditamos que essa característica possa ser uma espécie de “desrealização”, conceito criado por Rosenfeld (1985) para se referir ao deslocamento das perspectivas clássicas na pintura do século XX.

Steven Johnson (2009), ao analisar a narrativização da experiência urbana oitocentista, nota como a nova ordem que nasce das interações locais da rua provoca uma sobrecarga sensorial e leva ao limite o sistema nervoso. Para o autor, essa densidade urbana favorece alguns expedientes narrativos, como encontros coincidentes e a dependência do desenvolvimento do enredo desses encontros casuais. *The Ambassadors*, por exemplo, opera na contramão: um encontro acidental que gera a epifania ocorre no campo.

Considerando os possíveis efeitos de sentido desse deslocamento, levamos em consideração a seguinte observação de Johnson: enquanto se tornava parte do arsenal da vanguarda do século XX, o encontro de rua perdeu suas características originais. O acaso manteve sua importância, mas a passagem da calçada à cidade e do personagem à narrativa desapareceu. O mecanismo do encontro se tornou uma celebração do acaso e não conseguiu se ligar ao sistema urbano mais abrangente.

Por isso, é possível identificar na estrutura espaço-epifania de *The Ambassadors* elementos que pressagiam a descaracterização posterior a que o espaço urbano estaria sujeito na representação ficcional da casualidade. Ao tirar o foco da complexidade urbana e favorecer o momento epifânico de iluminação, o romance questiona a conveniência da metrópole no favorecimento do processo de aprendizado devido à inerente sobrecarga sensorial. Essas considerações estão sendo pensadas à luz das demais obras de James.

Nesse sentido, a análise da estrutura espaço-epifania jamesiana tem demonstrado um modo muito particular de traduzir em ficção a complexidade urbana do final do século XIX. Destacam-se, por exemplo, a relativização dos aspectos redentores e romantizados do espaço campestre, a sobrecarga sensorial imposta pela complexidade urbana, impedindo a limpidez na percepção e o presságio nas obras de James da descaracterização do espaço da metrópole na representação da casualidade.

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

- BEJA, Morris. **Epiphany in the Modern Novel**. Seattle: University of Washington Press, 1972.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia de bolso, 2007.
- BLACKMUR, Richard P. (Org.). **The art of the novel**. New York: Charles Scribner's Sons, 1934.
- CROSS, Mary. **Henry James: The Contingencies of Style**. New York: St. Martin's Press, 1993.
- EDEL, Leon (Ed.). **Henry James: a collection of critical essays**. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1963.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- FRANK, Joseph. **The Idea of Spatial Form**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991.
- FREEDMAN, Jonathan (Ed.). **The Cambridge companion to Henry James**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction: the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip (Ed.). **The theory of the novel**. New York: Free Press, 1967. p. 108-137.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.
- HOBBSBAWM, Eric. **The age of empire (1875-1914)**. New York: Vintage Books, 1989.
- JAMES, Henry. **A fera na selva**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. Criticism. In: SHAPIRA, Morris (Ed.). **Henry James: selected literary criticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. p. 133-137.
- _____. **Os embaixadores**. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. **The Ambassadors**. New York: Oxford University Press, 1998.
- _____. **The Beast in the Jungle**. London: Martin Secker, 1915. Disponível em: <<http://ia600504.us.archive.org/19/items/beastinjungle00jameiala/beastinjungle00jameiala.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2012.
- _____. **The Golden Bowl**. London: Penguin Classics, 2009.
- _____. **The Wings of the Dove**. London: Penguin Classics, 2008.
- JOHNSON, Steven. Complexidade urbana e enredo romanesco. In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- JOYCE, James. **Stephen Hero**. New York: New Directions, 1963.
- _____. **A Portrait of the Artist as a Young Man**. Mineola, NY: Dover Publications, 1994.
- KROOK, Dorothea. **The Ordeal of Consciousness in Henry James**. Cambridge: Cambridge University Press, 1967.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.
- NICHOLS, Ashton. **The poetics of epiphany: nineteenth-century origins of modern literary moment**. Alabama: University of Alabama Press, 1987.
- PARREIRA, Marcelo P. **Estratégias do falso: realidade possível em Henry James e Machado de Assis**. 2007. 264 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

- POWERS, Lyall H. **Henry James**: an introduction and interpretation. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.
- RIVKIN, Julie H. The logic of delegation in The Ambassadors. **Modern Language Association**, New York, v. 101, n. 5, p. 819-831, out. 1986. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/462358>>. Acesso em: 10 jul. 2010.
- REEVE, Pat. Gilded age. In: WEIR, Robert E. (Ed.). **Class in America**: an encyclopedia. Westport, CT: Greenwood Press, v. 1, p. 308-311, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 75-97.
- SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- WEGELIN, Christof. **The image of Europe in Henry James**. Dallas: Southern Methodist University Press, 1958.
- YEAZELL, Ruth B. **Language and Knowledge in the Late Novels of Henry James**. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.

RELAÇÃO ESPAÇO E TEMPO NA CARACTERIZAÇÃO DOS PERSONAGENS NA OBRA DE ALICE MUNRO

Oíse de Oliveira Mattos Bazzoli
Mestranda

Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes (Or.)

O projeto de mestrado exposto neste resumo se pauta na pesquisa e análise dos contos *The Peace of Utrecht* e *Lichen*, de Alice Munro, respectivamente presentes nas obras *Dance of the Happy Shades* e *The Progress of Love*, atentando-se aos pontos que abordam como as relações entre tempo e espaço contribuem na caracterização das personagens para o desenvolvimento da ação. O trabalho será desenvolvido por meio da análise dos elementos estruturadores dos contos, com base na fundamentação teórica da narratologia, dos quais se destacam autores como Génette (1995), Nunes (1998), Carvalho (1981); nas teorias do conto, como Gotlib (1990), Cortázar (1993) entre outros. É válido ressaltar que a escolha por esse tema poderá trazer significativa compreensão da obra narrativa de Alice Munro, contribuindo também para o estudo do conto de autoria feminina contemporâneo.

Alice Munro nasceu em Wingham, interior da província de Ontário, Canadá em 1931 e é reconhecida como autora de histórias curtas. Possui maestria na manipulação do tema e linguagem, forma e sentido, ou seja, “o que diz” e “como diz”. Entre seus inúmeros prêmios e reconhecimento internacional, recentemente foi agraciada com o Prêmio Nobel de Literatura.

O estilo de Alice Munro é caracterizado pelo o emprego de protagonistas femininas, pela transformação de simples fatos cotidianos em algo significativo e grandioso e a quebra dos limites do conto convencional – fechado, redondo, linear – perseguindo veredas independentes nos caminhos da narrativa contemporânea. Situadas em sua maioria no cenário rural canadense, as narrativas da autora retratam fragmentos da vida em cidades provincianas, conservadoras e fictícias. Seus temas recorrentes são a relação com os pais na infância, principalmente com a mãe; a família; as amizades, romances e decepções amorosas; velhice e morte. Soma-se a isso a valorização da paisagem como elemento essencial do imaginário canadense, interferindo até mesmo na

composição do indivíduo, onde as adversidades da vida em um ambiente selvagem endurecem ainda mais a rigidez protestante dos colonizadores. Catherine Sheldrick Ross, em sua biografia intitulada *Alice Munro: A Double Life* (1992), cita uma passagem da entrevista de Alice Munro concedida a Conolly, Freake e Sherman, onde ela expõe seu desejo pela densidade narrativa, afirmando: “What I want... is a lot of overlap. I want things to come in as many layers as possible.” (p.88) Seus contos são grandiosamente complexos e evasivos, com mudanças nas perspectivas das narrativas, digressões e lacunas de tempo e espaço.

Os contos serão brevemente descritos para que se possa, então, explanar sobre algumas teorias que serão aplicadas em suas análises. Narrado em primeira pessoa, por Helen, o conto *The Peace of Utrecht*, presente no primeiro livro da autora, *Dance of the Happy Shades*, 1968 expõe as dores e o reencontro de duas irmãs, a narradora, já casada e com filhos, e Maddy, que continuou vivendo em Jubilee Ontário. A condição de vida de ambas inclui uma ferida que não pôde ser curada: a doença da mãe, que sofria de mal de Parkinson e, conseqüentemente, sua morte. Sendo assim, desde cedo dividiram responsabilidades e temores que dificultaram a relação entre ambas, criando um abismo que não é fruto apenas da passagem do tempo. Esse abismo é consequência de duas versões acerca do mesmo acontecimento: a primeira de quem apenas aparentemente conseguiu superar o passado - Helen, e outra daquela que ainda se encontra presa à adolescência, sendo impossibilitada de dar continuidade à própria vida - Maddy.

O conto é dividido em duas partes: na Parte I, a voz narrativa anuncia a volta à casa da infância e a visita à irmã Maddy, em um tempo presente. Ela começa a narrar os

acontecimentos destas últimas semanas de visita, fala de um modo geral da cidade de

Jubilee, seus habitantes, costumes, lugares e então menciona a figura da mãe, por meio da fala e dos questionamentos dos vizinhos e demais moradores da cidade, em passagens como: “And now that she is dead I no longer feel that when they say the words ‘your mother’ they deal a knowing, cunning blow at my pride.” (p. 194) e “I realize that she became one of the town’s possessions and oddities, its brief legends.” (MUNRO, 1998, p.194). Helen se encontra no presente mas totalmente apegada às lembranças do passado, tentando encontrar respostas para as dúvidas que tanto a atormentam sobre a vida deixada para trás em Jubilee. É somente na segunda

seção da primeira parte que a doença de Parkinson da mãe é exposta por meio de um *flashback* que delineia uma dupla humilhação: uma relativa ao estado de enfermidade materna, e a outra referente às próprias adolescentes, causada pela dificuldade em cuidar, conviver com a mãe inválida e entender a doença que ora a transformava em uma figura assustadora, “gótica e insana” e serena e lúcida em outros instantes: “[...] *for we tried, both crudelly and artfully, to keep her at home, away from that sad notoriety; not for her shake, but for ours, who suffered such unnecessary humiliation [...]*”. (MUNRO, 1998, p. 195). O uso de *flashbacks* é recorrente nos contos de Munro. Helen é ao mesmo tempo a menina que habitara a grande casa de tijolos vermelhos com varandas de madeira e janelas com persianas escuras e a mulher que naquele momento observava a menina de outrora. A narrativa segue a mulher adulta tentando se apropriar do espaço físico de sua juventude, conectar-se com as memórias da mãe doente e compreender o sentimento de culpa por tê-la abandonado e desprezado quando ela mais necessitava.

A Parte II inicia-se com Helen anunciando uma visita à casa das tias. A narradora empreende mais um movimento pela narrativa, interrompendo o relato do passado e novamente voltando para o presente: “*I have been to visit Auntie Annie and Auntie Lou.*” (MUNRO, 1998, p. 202.). Tia Annie insiste em expor a situação de prisioneira em que sua mãe se encontrava no hospital, ao falar sobre sua tentativa frustrada de fuga e a cama com grade em que foi colocada. É a tia quem dá detalhes dos últimos dias de vida da mãe: “*I went up to see her,*” *she said. “She was so glad to see me because I could tell what she was saying. She said Auntie Annie, they won’t keep me in here for good, will they?”* (MUNRO, 1998, p. 207). A verdadeira intenção da tia era, portanto, resgatar, chamar o fantasma da mãe, em vez de exorcizá-lo.

HOWELLS (1998, p.114) afirma que “*Munro constructs a duplicitous world where everyday actuality is overlaid by memory and fictitious stories about the past, when at every turn the sisters confront their doubled selves as adults and as the adolescents they were ten years earlier*” (MUNRO, p. 20). *The Peace of Utrecht* ilustra vários traços que caracterizam a escrita de Munro, como mudança de tempo e espaço, o sistemático e propositado arranjo das partes narrativas e o uso de tempos verbais para demonstrar nuances na retrospectiva do narrador. Munro coloca lado a lado homens e mulheres de origens diferentes em busca de uma melhor compreensão da condição humana. Esta percepção realista de seus textos é inclusive corroborada por várias entrevistas dadas pela própria autora, que em várias ocasiões ratifica sua preferência por

um certo mimetismo em suas representações ficcionais: “Fico muito, muito tocada pelo que se pode chamar de superfície da vida [...] Sinto ser de grande importância captar o tom e a textura exata de como as coisas são” (apud HOY, 1980, p.100).

Para Nunes, o **tempo** é um elemento inserido no universo ficcional dotado de uma natureza complexa e, quase sempre, se apresenta de modo implícito nas formas narrativas (p.6, 2008). Nas obras literárias, o tempo está intrinsecamente ligado ao mundo imaginário, acompanhando a natureza ficcional dos seres, objetos e situações que também estão inseridas na literatura e é apresentado senão através dos acontecimentos e suas relações, salvo quando ocorrem assinalado momentos ou fases e expressões temporais.” (p. 24, 2008). Uma das técnicas utilizadas por Alice Munro foi o uso de verbos no tempo presente, possibilitando ao narrador situar a personagem em ações cotidianas com a ideia de dar mais veracidade e realidade à situação pela qual a personagem se insere. Desde o momento em que chega à sua cidade natal, Helen descreve como ela e a irmã passam as noites : “*At night we often sit out on the steps of the verandah and drink gin and smoke diligently to defeat the mosquitoes.*” (Munro, 1998, p.190) . Esses verbos indicam um amplo espaço de tempo e a frequência na repetição dos eventos. Munro também se utiliza do aspecto perfeito do tempo presente como na sentença de abertura do conto “*I have been at home now for three weeks and it has not been a success*” (MUNRO, 1998, p.190), com a intenção de indicar um tempo anterior, durante o qual ocorreram determinados eventos que fazem Helen se certificar de que sua visita à irmã não tem sido agradável e que essa situação pode se estender até um tempo futuro. Sucessivas sentenças como a mencionada acima documentam a extensão da desarmonia das duas irmãs no conto analisado.

No que se refere ao **espaço** da narrativa, as considerações do espaço físico e geográfico estão delimitadas pelo lugar onde ocorreram os fatos – a sala e quartos da casa de tijolos vermelhos na cidade de Jubilee, Ontário, Canadá. O espaço literário é um dos elementos onde ocorre a ação, ou seja, os acontecimentos numa narrativa, além de ser um dos fatores estruturais da ficção, bem como a personagem e o tempo. Santos Filho (p. 26, 2009), citando Tuan (1983), nos diz que este teórico “(...) atribui ao espaço o caráter de lugar quando lhe conferimos todo um referencial, passamos a identificar nele um significado e ainda o percebemos a partir de nossas afeições. O lugar, então, é simbólico, pois ele é passível às abstrações. Fazemos do lugar o nosso reduto de apoio físico, moral e espiritual.” (p. 26, 2009) É na casa da mãe, nas ruas de Jubilee, ao encontrar os moradores e amigos que insistem em falar da mãe e é na casa das tias que as duas irmãs

buscam a identidade outrora perdida em meio à adolescência e à doença aterrorizante dela.

O segundo conto que será analisado chama-se *Lichen*, na obra *The Progress of Love* (1985). A narrativa de *Lichen* começa com um narrador heterodiegético e focalização externa. Stella e David, que foram casados por mais de vinte anos e estão há oito anos separados, ainda têm suas vidas entrelaçadas. David visita Stella no aniversário de seu pai, por quem sempre teve grande afeição, e traz consigo sua atual companheira Catherine, uma mulher esbelta que logo será substituída por outra muito mais jovem. Na realidade, David tenta se mascarar através do modo pelo qual despreza cada uma delas e a si mesmo, mascarando a verdade com histórias superficiais – o modo como ele tinge seu cabelo e finge que não está ficando grisalho. Seu medo de envelhecer é grande, o que pode ser observado na sua busca por mulheres cada vez mais jovens e no momento em que vê o pai de Stella na casa de repouso, descrevendo-o como uma criatura “não humana”. Ao contrário de David, Stella aceita e respeita o processo de envelhecimento, mantém-se ativa e aprecia o que faz, recebe Catherine em sua casa, trata David com respeito e calma, mesmo se sentindo amargurada e zangada com suas atitudes.

O título do conto, *Lichen*, refere-se à foto de uma câmera Polaroid que David mostra à Stella. É a foto de Dina, sua possível amante, nua, em pose indecorosa, o que a princípio Stella chama de “musgo”, pela aparência desbotada e estranha. Na verdade a foto mostra os pelos pubianos de Dina referindo-se aqui à passagem do tempo e ao envelhecimento do corpo.

Ao darmos atenção ao **espaço** na narrativa de *Lichen*, atribuímos de imediato um espaço físico pela qual a personagem transitará. A casa de campo onde Stella mora com seu quintal repleto de frutas silvestres assim como a cozinha, têm um papel importante na caracterização das personagens. O modo simples de viver de Stella e a primeira impressão de David ao visitar a casa de campo quando ainda eram namorados ajudam Munro a compor sua subjetividade e a maneira pela qual ambos encaram os relacionamentos e o envelhecimento. SANTOS FILHO (2009, p. 18) amplia mais o conceito de espaço, afirmando que este liga-se intrinsecamente às experiências e sentimentos do sujeito-leitor, na medida em que tais características servem de subsídios para que possamos, de acordo com nossas experiências, compormos em nosso imaginário ambientes aos quais estes personagens são situados.

Em relação ao **tempo**, Alice Munro escreve uma história que se passa em aproximadamente vinte e quatro horas. O narrador utiliza o recurso da analepse quando imagina Stella caminhando com delicadeza e elegância no gramado de uma festa, carregando uma caçarola, lembrando-se da época em que eram casados. A imagem da foto também é de grande relevância pois exhibe os efeitos do tempo – o tempo que desbota, que faz o ser humano envelhecer. O comentário feito por Stella ao ver a foto de Dina – dizendo que parecia musgo – confirma seu modo divertido de encarar as coisas, mas faz lembrar a David, mais uma vez, das transformações trazidas pela idade. Cabe a David aceitar ou negar o processo de envelhecimento e amadurecimento.

Jonathan Franzen, no ensaio **De Onde Vem Essa Certeza de que Você Mesmo Não é o Mal?**, que está incluído na coletânea **Como Ficar Sozinho** (Companhia das Letras, 2012) não faz economia de elogios para descrever o quanto a literatura de Munro o impressiona: “A leitura de Munro me deixa num estado reflexivo no qual penso sobre a minha vida: sobre as decisões que tomei, as coisas que fiz e que não fiz, o tipo de pessoa que sou, a perspectiva da morte. Ela faz parte daquele punhado de escritores, alguns vivos, a maioria morta, que tenho em mente quando digo que a ficção é a minha religião. Porque enquanto estou imerso num conto de Munro, estou atribuindo a um personagem totalmente fictício o tipo de respeito solene e de interesse enraizado que me atribuo em meus melhores momentos como ser humano.”

O trabalho em andamento visa proporcionar um panorama de como as técnicas de narratologia são observadas nos dois contos, procurando refletir como as questões de tempo e espaço influenciam o estilo da escrita de Alice Munro e de que forma sua terra natal com cenários deslumbrantes e o papel de idas e vindas no tempo se refletem em suas personagens, na formação de seu caráter e na sua compreensão da vida, seja por erros como por acertos.

Até o presente momento, a pesquisa encontra-se no estágio de confecção de artigo relacionado à disciplina cursada no primeiro semestre de 2014. Além disso, foram feitos fichamentos sobre os textos que dizem respeito aos temas propostos para a análise dos contos. Duas disciplinas foram cursadas como aluna especial o ano passado, tendo sido feito matrícula de mais uma disciplina para o segundo semestre de 2014.

A partir do conteúdo exposto pelas disciplinas, foi possível reorganizar alguns aspectos da pesquisa, enriquecendo o tema e canalizando o objetivo deste projeto. Após a leitura de extensa fortuna crítica de Alice Munro, foi possível compreender seu modo de escrita e com isso aprofundar a relação estabelecida entre

espaço e tempo para a caracterização das personagens. Portanto, o momento atual da pesquisa é de amarração das ideias já existentes com estes novos conceitos.

Referências bibliográficas

- CANDIDO, A. et alii. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CARVALHO, A.L.C. **Foco Narrativo e Fluxo de Consciência**. São Paulo: Pioneira, 1981.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1985
- DUNCAN, Isla. **Alice Munro's Narrative Art**. New York : Palgrave Macmillan, 2011
- GENETTE, Gerard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Veja, 1995
- HOWELLS, Coral A. **Alice Munro (Contemporary World Writers)**. Manchester University Press, 1998.
- HOY, Helen. 'Dull, simple, amazing and unforgettable': paradox and double vision in Alice Munro's fiction. **Studies in Canadian Literature**, v.5, n.1, p.100-115, Spring 1980.
- MUNRO, Alice. **Dance of the Happy Shades**. New York. Vintage International. 1998.
- _____. **The Progress of Love**. New York, Vintage International. 1985.
- NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2008.
- REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo : Ática, 2000.
- SANTOS FILHO, J. J. **O beijo da mulher-aranha: o espaço na narrativa literária e fílmica**. Recife: Editora UFPE, 2009.
- TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

DA INDISTINÇÃO DOS ATOS: POESIA E CRÍTICA EM MURILO MENDES E FRANCIS PONGE

Patrícia Aparecida Antonio
Doutoranda – Bolsista CAPES
Prof. Dr. Antônio Donizeti PIRES (Or.)

Objetivos

O presente trabalho tem por objetivo observar a indistinção entre poesia e crítica da poesia na obra de Murilo Mendes (1901-1975) e Francis Ponge (1899-1988). O brasileiro e o francês procedem à fusão de discurso da obra e discurso sobre a obra num movimento em que sujeito lírico e crítico (eles mesmos ficcionais) se encontram em permanente tensão. Entendendo poesia e crítica como atividades reflexivas fundamentadas na linguagem, as questões principais às quais pretendemos nos lançar são: a) Como se configura e opera a indistinção entre discurso poético e crítico em Murilo Mendes e Francis Ponge? b) Como se configura a voz poético-crítica para se adequar a um ato de dupla face como esse? c) O que se depreende da aproximação ou do distanciamento da conduta lírico-crítica, levando-se em consideração subjetividade e objetividade? Nesse sentido, esta pesquisa busca ler comparativamente os dois poetas tendo por horizonte poesia e crítica enquanto *poiesis*, atos indistintos, criativos e difusos, de caráter inacabado, em que autor e leitor participam ativamente. Assim, os poemas aparecem como atos que configuram uma prática literária, que é lírica, crítica e criativa, a um só tempo. No centro dessa prática, os sujeitos lírico-críticos manipulam a criação partindo de um corpo-a-corpo com o texto, como fica claro com as obras que selecionamos para este estudo: de Murilo Mendes, *O discípulo de Emaús* (1945), *Convergência* (1970), *Poliedro* (1972) e *Retratos-relâmpago* (1973); de Francis Ponge, *Proêmes* (1948), *Méthodes* (1961), *Pour un Malherbe* (1965) e *La table* (1981).

Metodologia e Fundamentação Teórica

Como metodologia, toma-se para o presente trabalho a análise comparada de poemas. Para tanto, pretende-se lançar mão de um embasamento teórico e metodologia que contemple a Teoria da Poesia, bem como a Crítica da crítica, seguida

de pesquisa e revisão bibliográfica acerca da obra dos dois autores. Assim, relativamente à Teoria da Poesia, obras como as de Dominic Rabaté (1996), de Käte Hamburger (1986), de Karlheinz Stierle (1977) e de Hugo Friedrich (1978), darão sustentação às nossas considerações. No caso específico da crítica da crítica, trataremos, entre tantos, com os escritos de Roland Barthes (2007, 2000) e Leyla Perrone-Moisés (1998, 1993). Já no que se relaciona aos poetas, será marcada a contribuição, pelo lado de Murilo Mendes, de Fábio Lucas (2001), Júlio Castañon Guimarães (1993), Murilo Marcondes de Moura (1995), Irene de Miranda Franco (2002); e pelo de Francis Ponge, de Michel Collot (1996, 1991), Leda Tenório da Mota (2000), Jean-Marie Gleize (1988, 1983). Além deles, Sandra Nitrini (1997), Eduardo de Faria Coutinho e Tânia Franco Carvalhal (1994).

Descrição do Estágio Atual da Pesquisa

Conforme o cronograma estipulado no início do curso, já procedemos à redação preliminar dos primeiros capítulos e, portanto, análise das obras. Vale ressaltar que o presente trabalho é fruto de dois projetos de pesquisa anteriores, ambos contemplados com bolsas FAPESP: uma Iniciação Científica centrada na poesia de Murilo Mendes; e um Mestrado, publicado pela Editora Cultura Acadêmica em 2013, sob o título de *As vozes e as coisas: a poesia em prosa de Murilo Mendes e Francis Ponge*, que se ocupa também da aproximação entre o brasileiro e o francês.

Ao final de seu indispensável estudo sobre a obra do poeta brasileiro, intitulado *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*, Júlio Castañon Guimarães (1993) sugere a aproximação. Segundo ele, Murilo Mendes e Francis Ponge procedem (guardadas as singularidades de cada poeta) a um movimento de “não-distinção entre gêneros” – prosa, poesia e crítica. É de tal ponto que partimos. Quando se trata de Murilo Mendes, é mais do que sabido o quanto as suas relações com poetas, pintores e artistas, são matéria de poesia em suas obras. Não só sob a forma de uma temática, mas por meio de um verdadeiro impulso crítico. Da parte de Ponge, o resenhista Heitor Ferraz Mello (2000) diz do livro de Leda Tenório da Motta, *Francis Ponge: o objeto em jogo*, “sentir falta de uma análise detida de alguns de seus poemas [de Francis Ponge]”. A réplica da autora, também publicada pelo caderno *Mais! da Folha de S. Paulo*, é definitiva:

- 1. O poeta Francis Ponge (1899-1988), ainda que não sem angústia, não faz qualquer distinção entre prosa e poesia, o que aliás, entre outras coisas, o leva a chamar o poema de “proema” ou “proêmio” (“proême”). Assim, quando eu comento longamente, no capítulo três, um dos mais extensos e torturantes textos de Ponge, o **texto intitulado “Tentativa Oral”** (inteiramente traduzido por mim noutra parte: “Francis Ponge, Métodos”, Imago, 1997), acho que estou fazendo bem aquilo que o resenhista diz que eu não faço, a saber: análise do... **poema**. (MOTTA, 2000a, aspas do autor, negrito nosso).

Ora, ao chamar de poema o longo texto de Francis Ponge intitulado “Tentativa oral”, transcrição de uma célebre conferência feita em Bruxelas, em 1947, a autora nada mais faz que designar a potência lírico-crítica desse texto.

Octavio Paz (1984, p.85, grifo do autor), em seu *Os filhos do barro*, diz que os poetas do Romantismo “[...] concebem a experiência poética como uma experiência vital, na qual o homem participa totalmente. O poema não é apenas uma realidade verbal: é também um ato. O poeta diz e, ao dizer, faz.” O que nos interessa é pensar em poesia e crítica como esse tipo de ato. Portanto, pode-se afirmar que **poesia e crítica em ambos os poetas devem ser entendidas como atos indistintos, porque se invadem um ao outro, conformados numa espécie de amálgama, de costura**, sempre em tensão e que se configuram enquanto conjunto de teor eminentemente contínuo, inacabado e criador. Murilo Mendes e Francis Ponge se lançaram a trocas tão definitivas do ponto de vista da arte que os seus momentos poéticos são também críticos e estes aqueles, convivendo num estado de codependência, movimentação, indefinição, amálgama – daí dizermos que são indistintos.

Ora, o próprio Murilo “[e]ncara a poesia como fenômeno diário, constante, permanente, eterno e universal. Considera seus poemas como ‘estudos’ que outros poderão desenvolver.”⁷⁹ Mas, ao contrário de Ponge, o que se tem com Murilo Mendes é tanto mais o movimento de extroversão do que o voltar-se sobre si. Daí se depreende a noção de um grande tecido, de uma continuidade que se estabelece especialmente nas obras finais do brasileiro por meio de um intenso diálogo com o que vem de fora – literatura, personalidades, artes plásticas, cultura. Estes “estudos”, portanto, “[...] dão a impressão do ‘inacabado’ e tendem a se explicar uns pelos outros. Vinculadas a isso estão algumas características de sua criação: a produção por séries, o improvisado e o escrever muito. Tudo isso provoca uma impressão fortíssima de homogeneidade da obra, como se esta se construísse em torno de um assunto único.”

⁷⁹ Num auto-retrato da década de 40 citado por Murilo Marcondes de Moura (1995, p.59).

(MOURA, 1995, p.60, grifo do autor). Muito importante é o movimento de inacabamento e a noção de homogeneidade. Porque, de fato, tal movimento permite depreender **uma série de atos poéticos que se aproximam de uma prática literária que é lírica, crítica e criativa**. Daí porque, ao se voltar à literatura, por exemplo em poemas como “Murilograma a Baudelaire” ou nos aforismos de *O discípulo de Emaús* (que dialogam de modo intenso com Ismael Nery), vemos que o que ali se instaura na obra de Murilo Mendes não é pura homenagem. Há diálogo, juízo, construção, criação, claramente explícitos. A forma é atuante, os discursos se sobrepõem: do poeta, do crítico, do criticado, do homenageado, do lido. É este caráter de prática literária e indistinção de gêneros e posturas que permite aproximar de maneira *sui generis* Murilo Mendes e Francis Ponge.

Num estudo intitulado *Francis Ponge: actes ou textes*, Jean-Marie Gleize e Bernard Veck (1984, p.19, grifo do autor) afirmam que « [...] Ponge *récusait, quant à lui, la distinction trop marquée entre ce qu’il appelle ses ‘moments critiques’ (les proèmes) et ses moments lyriques* » (*les poèmes*). » Daí aparece a « [*p*]ratique, donc, comme notion désignant un texte [...] une série d’actes qui sont à la fois, simultanément ou indissolublement liés les uns aux autres, critiques et lyriques, proématiques et poétiques [...] » Vejamos que o *Pour un Malherbe* se debruça sobre a obra e a herança do mestre francês de modo que o empenho do juízo crítico ali estabelecido recai sobre a língua francesa (e não somente, frise-se). O ato, então, configura-se por meio da manipulação de uma matéria linguística que é viva, que continua, na leitura do leitor e do crítico Francis Ponge. Mas, assim como na obra de Murilo Mendes, há uma reverberação do material, desse ato, disseminado por toda a obra e que se constitui enfim numa prática literária que assume os foros quase que de um novo gênero literário. Coisa que não se dá de modo diverso com o longo livro-poema *La table*, em que os rascunhos e as tentativas do processo de escrita ali estão, como se a todo momento o texto criticasse e expusesse a si próprio ao nos dar o seu avesso.

Interessante é notar que, se Murilo Mendes procede com muito mais frequência a um posicionamento crítico em relação a outros poetas, Ponge vai numa direção em que a crítica se internaliza. O poeta francês se volta ao literário muito mais no sentido de uma metacrítica que vai expondo as engrenagens pelas quais o seu texto se constrói. Aqueles incluídos em *Méthodes*, bem como os *Proèmes*, são grande prova de uma prática indistinta de poeta e crítico dobrado quase que exclusivamente sobre si mesmo, empenhando-se numa atividade que toma ares de preparação, proemática, de

prêmio. Leda Tenório da Motta (2000, p.40) é taxativa nesse sentido: “Todos os seus escritos realizando, ao mesmo tempo, um discurso da obra e um discurso sobre a obra, que nos volta a dupla face da poesia e da crítica, da performance e da **autocrítica**. Toda a obra é, nesse sentido, rigorosamente *meta*.” No caminho que esses poetas empreendem, cabe observar a intensidade do trânsito e da indistinção da forma e do estatuto dos textos, bem como do posicionamento da voz (seja lírica, crítica, biográfica ou todas elas a um só tempo). Acaba se rarefazendo o vazio que temos entre o poeta e o crítico, que é não só crítico de literatura, mas também de artes plásticas, de música e de cultura. Existe, enfim, um embaralhamento de posições que é definidor daquilo que produzem esses autores. Assim, cabe também investigar de que modo se posicionam essas vozes lírico-críticas.

O ato da leitura guarda em si o da recriação, da possibilidade de estabelecer uma variação do texto lido porque começa com a posse – é um ato de criação e doação ao mesmo tempo. O poeta-crítico se situa também numa zona eminentemente criativa em que estabelece juízos, avaliações, em que age de acordo com uma experiência que é tanto literária, quanto individual. Nesse caso, o embaralhamento de posições é um tanto mais complexo já que dispõe, num mesmo centro, uma voz ficcional, mas que se quer analítica e por vezes imparcial. **Então, é que estes sujeitos poetas-críticos se encontram no centro de uma prática criativa da literatura, à qual se chega pela via de vários atos (poéticos e críticos), manipulando a gestação da própria criação literária, a sua análise e a sua crítica.** Ambos os sujeitos estabelecem um corpo-a-corpo criativo com o texto (próprio e de outros). Isto sempre num mesmo corpo literário, que surge da palavra e é palavra. Poderíamos nos perguntar: que espécie de sujeito é este? Crítico, biográfico, poético? Evidentemente que a despeito de uma sensível inclinação ao científico, este sujeito é sempre ficcional e age de modo dialético, ocupando uma posição privilegiada, que lhe confere a capacidade de tudo agenciar – a lógica, a palavra, as coisas, o objeto poético-crítico. Nesse sentido, sobressai-se a ficcionalidade do eu-lírico e do eu-crítico.

Volta a questão: o que se depreende da aproximação ou do distanciamento entre Murilo Mendes e Francis Ponge? Do modo como operam essas poéticas, o que se sobressai é a prática literária enquanto **poética crítica** ou **crítica poética**, dependendo da situação. **É assim que podemos afirmar que poesia e crítica se juntam, irmanam-se, no sentido da *poiesis*, de um movimento de construção que é eminentemente criador.** Nessa tensão, cujo lugar se encontra sempre na palavra, na

linguagem, no texto, está implicada a crise do estatuto lírico e do crítico, justamente porque se trata de uma literatura que vive de tensões. Esse, o nosso horizonte de perspectivas, cuja relevância está, não na novidade da proposição, mas na execução (que se quer mais detida e profunda por meio das análises) de uma aproximação muitas vezes ensaiada pela fortuna crítica de Murilo Mendes e de Francis Ponge. Uma relevância que se sobressai, ainda, ao observar os poetas a partir de uma postura lírica e crítica disseminada em toda a obra completa (e que pontuaremos em livros determinados) e que coloca em questão não só a figura do poeta e do crítico, mas do ato e da prática da literatura.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, L. C. de. **Murilo Mendes**. Petrópolis: Vozes, 1972. (Poetas Modernos do Brasil, 2).
- BARBOSA, J. A. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Debates, 105).
- BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris : Nizet, 2004.
- CAMPOS, H de. Murilo e o mundo substantivo. In: _____. **Metalinguagem & outras metas**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.65-75.
- COLLOT, M. Le sujet lyrique hors de soi. In : RABATÉ, D. (Org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris : PUF, 1996. p.113-125.
- _____. **Francis Ponge : entre mots et choses**. Seyssel : Champ Vallon, 1991.
- COUTINHO, E. de F.; CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FRANCO, I de M. **Murilo Mendes: pânico e flor**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GLEIZE, J.-M. **Francis Ponge**. Paris : Éditions du Seuil, 1988. (Les Contemporains, 3).
- _____. **Poésie et figuration**. Paris : Éditions du Seuil, 1983.
- GLEIZE, J. –M.; VECK, B. **Francis Ponge: actes ou textes**. Paris: Presses Universitaire de Lille, 1984.
- GUIMARÃES, J. C. **Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LUCAS, F. **Murilo Mendes: poeta e prosador**. São Paulo: EDUC, 2001.
- MAULPOIX, J.- M. **Pour un lyrisme critique**. Paris : José Corti, 2010.
- MELLO, H. F. Monumentos verbais. Folha de S. Paulo, São Paulo, **Mais!**, 11 jun. 2000. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/hferraz1.html>>. Acesso em: 15 jan 2010.
- MELO NETO, J. C. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MOTTA, L. T. da. **Francis Ponge: o objeto em jogo**. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2000.

_____. Uma incursão de risco. Folha de S. Paulo, São Paulo, **Mais!**, 11 jun. 2000a. Disponível em: < <http://www.revista.agulha.nom.br/ltenorio1.html>>. Acesso em: 15 jan 2010.

MOURA, M. M. **Murilo Mendes**: a poesia como totalidade. São Paulo: Ed. USP, 1995.
NITRINI, S. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: Ed. USP, 1997.

NUNES, B. **A chave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAES, J. P. **Os perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PAZ, O. **Os filhos do barro**: do Romantismo à Vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PONGE, F. **Œuvres complètes**. [Paris] : Gallimard, 1999. (Bibliothèque de la Pléiade, 453). 2v.

PONGE, F. ; SOLLERS, P. **Entretiens avec Philippe Sollers**. Paris : Seuil, 1970.

RABATÉ, D. (Org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris : PUF, 1996.

STIERLE, K. Identité du discours et transgression lyrique. **Poétique**, Paris, n.32, p.422-441, nov. 1977.

VOZES DO DESTERRO: PERIÓDICOS DO EXÍLIO ALEMÃO E A OBRA DE ANNA SEGHERS

Patrícia Helena Baialuna de Andrade
Doutoranda - Bolsista CNPq
Profa. Dra. Karin Volobuef (Or.)
Profa. Dra. Cláudia Fernanda Campos Mauro (Coor.)

Objetivos da pesquisa e metodologia

O presente trabalho tem por objetivo apresentar o conteúdo dos periódicos publicados por autores alemães que se exilaram durante os anos do governo nacional-socialista, procurando compreender sua relevância no escopo da assim chamada Literatura de Exílio. Para essa apresentação e análise foram selecionadas revistas de crítica literária, cultura e política produzidas em diferentes países por reconhecidos intelectuais alemães, como *Das Wort*, *Freies Deutschland* e *Aufbau*, entre outras. Selecionamos alguns artigos de diferentes números dessas publicações como amostra, e procuramos, através destes textos, apontar para as principais ideias debatidas no âmbito da arte e cultura naquele contexto politicamente tão singular, bem como sua importância na articulação de uma resistência intelectual ao nazismo, na divulgação de obras literárias de diversos autores e a problematização da relação entre o homem e sua terra natal.

Dedicamos especial enfoque à obra produzida no período mencionado pela escritora alemã Anna Seghers, ativa participante nesses debates e colaboradora de vários periódicos. Ao analisar escritos de Seghers como *Em trânsito*, *A sétima cruz* e *O passeio das meninas mortas*, procuramos apontar para os aspectos nos quais a obra da autora se alinha e se desprende das propostas discutidas à época para uma literatura engajada e realista. Também procuramos acentuar a importância da obra de Seghers, ainda pouco difundida em nosso país, na literatura alemã produzida no exílio. Outros escritos da autora, especialmente aqueles publicados pelos periódicos do exílio, são oportunamente apresentados com o intuito de corroborar a leitura geral que propomos da obra de Seghers no exílio enquanto escrita engajada, imbuída de ideais políticos e sociais, mas nem por isso diminuída em valor estético ou engessada em métodos tais como os propostos pelo realismo socialista.

Partimos, portanto, da leitura de uma amostra de textos publicados nos periódicos mencionados – e de outros –, a qual foi coletada no acervo especial “*Exilarchiv*” da Biblioteca Nacional Alemã, situada em Frankfurt am Main. Através dessas leituras e de outras com fins de contextualização traçamos um panorama das condições nas quais as revistas foram produzidas, além de um perfil geral de cada uma delas, seus protagonistas, principais objetivos e alguns destaques dentre as publicações. Um dos critérios utilizados para a escolha dessas revistas e dos textos de amostra foi a participação de Anna Seghers na produção dos mesmos, como editora ou colaboradora.

Em seguida, analisamos os seguintes romances e conto de Anna Seghers: *Transit* (*Em trânsito*), *Das siebte Kreuz* (*A sétima cruz*), e *Der Ausflug der toten Mädchen* (*O passeio das meninas mortas*). A leitura que procuramos fazer desses textos literários observa questões relacionadas à problemática do exílio em si, como a presença de elementos autobiográficos na ficção e o modo como o homem (personagem) se relaciona com a terra natal, e ao caráter realista da obra literária, o qual era uma das preocupações centrais dos intelectuais da época, haja vista o debate Expressionismo-Realismo promovido por revistas literárias à época.

Fundamentação teórica e estágio atual da pesquisa

A primeira parte do trabalho, já concluída, introduz a temática do exílio exemplificada em obras canônicas da literatura universal. Com o respaldo das reflexões de Edward Said e de Maria José de Queiroz acerca do tema, identificamos na *Odisseia*, nos *Lusíadas*, na *Divina Comédia*, em *Robinson Crusoé* e em *Coração das trevas* de Joseph Conrad diferentes figurativizações da separação entre o homem e sua terra natal. Observamos nessas obras, em especial, a motivação do exílio e o estado de espírito a que conduz os protagonistas das obras citadas. Trata-se de uma leitura bastante breve dos textos literários, com intuito de ilustrar de que maneiras tão diferentes o exílio pode se tornar tema da escrita literária.

A segunda parte do trabalho, também concluída, delimita o exílio de que tratará o trabalho em si, fazendo uma contextualização histórica das condições políticas, sociais e econômicas que levaram ao fenômeno migratório de gigantescas proporções que a Alemanha presenciou ainda durante os primeiros anos do governo nacional-socialista. Essa contextualização, que parte do fim da Primeira Guerra, passa pela grave crise econômica que marcou a República de Weimar, pela ascensão, governo e queda do nazismo, destaca duas questões: o antissemitismo e o governo totalitário. Ao destacar

esses dois pontos, temos como texto-chave de referência a obra de Hannah Arendt *Origens do totalitarismo*, além dos escritos de Theodor Adorno e de Zygmunt Bauman sobre o antissemitismo e o Holocausto, respectivamente. Para os dados históricos em si, contamos com as obras de Eric Hobsbawm, Paul Riegel e Wolfgang von Rinsum, entre outros. Nesta parte do trabalho nos valem também de alguns documentos e declarações de personalidades que vivenciaram o exílio, extraídos da coletânea de documentos organizada por Michael Winkler (*Deutsche Literatur im Exil 1933-1945. Texte und Dokumente*).

A terceira parte do trabalho apresenta alguns periódicos do exílio, a saber: *Freies Deutschland*, *Das Wort*, *Internationale Literatur*, *Die neue Weltbühne*, *Aufbau*, e mais brevemente outros como *Die Linkskurve* e *Die Sammlung*. Neste capítulo partimos de uma contextualização das condições de produção de cada um dos periódicos, elencando seus objetivos – geralmente expressos nos textos de apresentação da revista –, seus editores, alguns momentos de destaque – como debates entre intelectuais, por exemplo – e uma pequena amostra de textos extraídos de seus volumes, literários e não literários. Quanto a estes, não nos propomos discutir questões relativas ao gênero a que pertenceriam, mas identificar seus modos de engajamento. Para fundamentar o caráter engajado da escrita nos apoiamos sobre a obra de Benoit Denis, *Literatura e engajamento*, e sobre escritos de Jean-Paul Sartre como *O que é literatura?*. Ao tratarmos dessa questão, outro ponto se destaca em nossa discussão, a saber, o papel dos intelectuais na sociedade, e suas formas de atuação ao articularem um movimento de resistência intelectual ao fascismo, à defesa dos direitos do homem e também de difusão da cultura alemã que, impedida de desenvolver-se em sua terra natal, via florescer sua literatura (embora com inúmeras dificuldades) em terras estrangeiras. Temos como referência ao refletir sobre o papel do intelectual as obras de Thomas Sowell e Alain Caillé. Esta etapa do trabalho encontra-se em fase de conclusão.

Finalmente, na parte final do trabalho nos voltamos mais detidamente sobre a obra literária do período do exílio alemão em si, ao nos debruçarmos sobre alguns dos textos mais significativos da escritora alemã comunista de origem judia Anna Seghers. Apresentando brevemente a autora e alguns dados biográficos relevantes para a leitura de sua obra, propomo-nos a análise dos romances *Em trânsito* e *A sétima cruz*, que figuram entre os mais aclamados dentre a extensa bibliografia da autora, além do conto *O passeio das meninas mortas* e, possivelmente, fragmentos de outras obras que possam vir ao encontro da leitura que realizamos desses textos. A escolha dos temas teve como

critério principalmente a delimitação temporal da produção, uma vez que todos foram escritos durante os anos em que Seghers esteve exilada – na França e, em seguida, no México -; também consideramos serem estas algumas das publicações que maior renome trouxeram a Seghers e que maior espaço de discussão entre os críticos encontraram.

Ao analisar o romance *Em trânsito*, atentamos para o caráter fortemente realista da narração, que chega a ser citada nos compêndios de Literatura do Exílio como um contundente relato das dificuldades e entraves burocráticos enfrentados pelas pessoas que fugiam do continente europeu pelo porto de Marselha. Contudo, considerar a obra como relato pode equivocadamente associá-la à literatura de testemunho, sendo que se trata de uma composição fundamentalmente ficcional, apenas respaldada em fortes referências históricas e espaço-temporais que a aproximam do método realista tal como o postula Tânia Pellegrini. A execução da obra e seu realismo podem conduzir ao debate sobre as propostas do realismo socialista tal como defendidas na década de 1930 pelo crítico húngaro Georg Lukács, das quais Seghers, como procuraremos demonstrar na análise de *Em trânsito*, afastou-se em vários pontos.

A leitura do conto O passeio das meninas mortas invoca a reflexão acerca das formas de escrita do eu, pelas numerosas referências autobiográficas que traz – entremeadas, entretanto, à onisciência da narradora que rompe com o pacto autobiográfico tal como propõe Phillipe Lejeune. A hibridização de autobiografia e ficção é uma das problemáticas centrais deste conto, que traz à tona também o fascismo como marca da tragédia inexorável que atinge as personagens do texto. Ao associar o período nacional-socialista à guerra e à morte, Seghers realiza sua escrita engajada de modo que a denúncia e a crítica ao totalitarismo estão na base da trama sem, contudo, impedir que se destaquem questões estéticas, como a complexa alternância espaço-temporal entre presente e passado / Alemanha e México sobre a qual o conto se constrói.

Ao analisarmos o romance *A sétima cruz*, talvez o mais famoso de Seghers pela bem-sucedida versão cinematográfica feita nos Estados Unidos na década de 1940, teremos como fio condutor a relação do homem com sua terra natal, não apenas ao tratar do protagonista Georg Heisler, fugitivo de um campo de concentração, mas também das diversas personagens com as quais o caminho de Heisler cruza ao encetar sua fuga. Ao observar como se dá essa relação entre as personagens e a Alemanha nacional-socialista resgataremos, principalmente, textos publicados nos periódicos do

exílio ou nos anais dos congressos promovidos pelos intelectuais exilados e já comentados na terceira parte do trabalho, como, por exemplo, o artigo “*Vaterlandsliebe*”, escrito pela própria Seghers. Desta forma, procuraremos relacionar as ideias debatidas nos periódicos – como a proposta de um *Volksfront* - e a literatura efetivamente produzida no período, representada pelo romance de Anna Seghers.

Referências bibliográficas

- ABUSCH, Alexander. Vorwort. In: **Freies Deutschland: México, 1941-1946. Bibliographie einer Zeitschrift**. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1975, p.5-21.
- ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. Estudos Historicos (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 4, n.7, p. 66-81, 1991.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Rio de Janeiro: Editora Fase Ltda.
- ARENDT, Hannah. “Culpa organizada e responsabilidade universal”. In: _____. **Compreender: formação, exílio e totalitarismo (ensaio) 1930-54**. Tradução: Denise Bottmann; organização, introdução e notas Jerome Kohn. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____. **Origens do totalitarismo: Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- ARMER, Jörg. Vorbemerkung. In: ____ Die Wiener Weltbühne, Wien 1932-1933, Die neue Weltbühne, Prag, Paris 1933-1939: Bibliographie einer Zeitschrift/ bearb. Von Jörg Armer. München; London; New York; Paris; Saur, 1992.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Holocausto**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BRECHT, Bertold. Deutschland. **Das Wort. Literarische Monstschrift**. Moskau: Jouraz-Verlag, Heft 11, 1937.
- BREDEL, Willi. Deutschland. **Das Wort. Literarische Monstschrift**. Moskau: Jouraz-Verlag, Heft 11, 1937.
- CAMÕES, Luis Vaz de. **Os Lusíadas**. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- CONRAD, Joseph. **Coração das trevas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoé**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2012.
- DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre**. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauro, São Paulo: EDUSC, 2002.
- DÖBLIN, Alfred. Der historische Roman und wir. **Das Wort. Literarische Monstschrift**. Moskau: Jouraz-Verlag, Heft 4, 1936.
- FEILCHENFELDT, Konrad. **Deutsche Exilliteratur 1933-1945**. München, Winkler Verlag, 1986.
- FEUCHTWANGER, Lion. Deutschland. **Das Wort. Literarische Monstschrift**. Moskau: Jouraz-Verlag, Heft 10, 1937.
- _____. Die Zukunft Deutschlands. Freies Deutschland. Nummer 12. Cidade do México, 1944, p. 6-7.
- FISCHER, Ernst. Grenzüberschreitung. In: WINKLER, Michael (Hrg). **Deutsche Literatur im Exil 1933-1945. Texte und Dokumente**. Stuttgart: Reclam, 2003.
- GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.629-658.

- GALLE, Helmut. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. Matraga (Rio de Janeiro), v. 18, p. 64-91, 2006.
- GARRAMUÑO, Florencia. Os restos do real. Literatura e experiência. In: OLINTO, H.K.; SCHOLLHAMMER, K.E. (Orgs.). **Literatura e realidade(s): uma abordagem**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. p.32-42.
- GORKI, Maxim. Vom neuen Menschen. Internationale Literatur: Nr. 11, 1937, p.46-49.
- HILZINGER, Sonja. **Anna Seghers**. Stuttgart: Reclam, 2000.
- HOBBSBAWM, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- HOWE, Irving. **A política e o romance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- KERTÉSZ, Imre. **A língua exilada**. Trad. Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p.19-57.
- LEAL. Antonio Castro. Por una Alemania libre. Freies Deutschland. Nummer 1. Cidade do México, 1941, p.1.
- LEJEUNE, Phillipe. El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, Ángel G. (Org.). **La autobiografía y sus problemas teóricos**. Barcelona: Antropos, 1991. P.47-61.
- LUKÁCS, Georg. Die intellektuelle Physiognomie der Künstlerischen Gestalten. **Das Wort. Literarische Monatschrift**. Moskau: Jouraz-Verlag, Heft 4, 1936b.
- _____. Es geht um den Realismus. **Das Wort. Literarische Monatschrift**. Moskau: Jouraz-Verlag, Heft 6, 1938c.
- _____. Narrar ou descrever?. In: _____. **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MACIEL, Sheila Dias. A literatura e os gêneros confessionais. In: BELON, Antonio Rodrigues; MACIEL, Sheila Dias. (Org.). **Em Diálogo - Estudos Literários e Lingüísticos**. Campo Grande: UFMS, 2004, v.1, p. 75-91.
- MAIER-KATKIN, Birgit. **Silence and Acts of Memory: Postwar Discourse on Anna Seghers, Literature, History, and Women in the Third Reich**. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2007.
- MANN, Heinrich. Aufgaben der Emigration. In: ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrg). **Deutsche Literatur im Exil. Band I: Dokumente**. Frankfurt am Main: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, 1974.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v.42, n.4, p.135-155, dez./2007.
- POLGAR, Alfred. Der Weg ins Exil war hart. In: WINKLER, Michael (Hrg). **Deutsche Literatur im Exil 1933-1945**. Texte und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 2003.
- QUEIROZ, Maria José de. **Os males da ausência ou a literatura de exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, n.86, p.75-99, mar./2010.
- RIEGEL, Paul; RINSUM, Wolfgang von. **Deutsche Literaturgeschichte, Band 10, Drittes Reich und Exil**. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.
- SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SEGHERS, Anna; LUKACS, Georg. Ein Briefwechsel. Internationale Literatur: Nr. 5, 1939a, p.97-121.
- _____. **Em trânsito**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1987.

- _____. O passeio das meninas mortas. In: LANGENBUCHER, Wolfgang (org.) **Antologia do moderno conto alemão**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- _____. Vaterlandsliebe. In: WINKLER, Michael (Org.). **Deutsche Literatur im Exil 1933-1945: Texte und Dokumente**. Reclam: Stuttgart, 2003, p.187-190.
- SOWELL, Thomas. **Os intelectuais e a sociedade**. Trad. Mauricio G. Righi. São Paulo: Realizações Editora, 2011.
- STEINER, Georg. **Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WEIL, Simone. **The need for roots**. New York: Routledge Classics, 2002.
- WILLMANN, Heinz. Antifaschistische Tribüne: „Internationale Literatur“. In: STRELLER, Christa; RIEDEL, Volker. **Internationale Literatur: Moskau, 1931-1945. Bibliographie einer Zeitschrift**. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1985.
- ZEHL-ROMERO, Christiane. “Ich glaube, es war eine sehr günstige Jugend“. In: _____. **Anna Seghers: eine Biographie 1900-1947**. Berlin: Aufbau-Verlag, 2000. P.63-92.

A COSMOGONIA NAS *METAMORFOSES* DE OVÍDIO: UM ESTUDO SOBRE A EXPRESSIVIDADE POÉTICA, SEGUIDO DE TRADUÇÃO E NOTAS.

Paulo Eduardo de Barros Veiga
Doutorando
Prof. Dr. Márcio Thamos (Or.)

1. Objetivos.

A pesquisa, intitulada “A Cosmogonia nas *Metamorfoses* de Ovídio: um estudo sobre a expressividade poética, seguido de Tradução e Notas”, tem como objetivo investigar o início do Canto I das *Metamorfoses*, com ênfase na expressividade poética. Mais especificamente, visando aos recursos expressivos suscitados pelo texto poético, desenvolve-se uma análise, com base na Semiótica francesa, dos hexâmetros de número 1 a 451, cujo recorte temático é a Cosmogonia, isto é, um conjunto de histórias míticas sobre a origem do universo.

Os objetivos da pesquisa podem ser listados conforme a sequência abaixo:

- a) Ler o texto ovidiano, com vistas à gramática latina, focando os níveis fonológico, morfológico, sintático, morfossintático e semântico em contexto.
- b) Como objetivo subsidiário, produzir uma tradução didática, em prosa, acompanhada de notas culturais, mitológicas, históricas, etimológicas, prosódicas, entre outras, que propiciam uma compreensão mais ampla da obra. Destaca-se que a tradução é feita com base no original latino, extraído das edições *Les Belles Lettres* e estabelecido por George Lafaye.
- c) Analisar expedientes expressivos suscitados pela disposição métrica, a partir de dados fornecidos pela escansão do corpus.
- d) Com base no percurso gerativo de sentido, como ensina a Semiótica francesa, desenvolver uma leitura do corpus em níveis de análise, quais sejam, o fundamental, o narrativo e o discursivo, em seus componentes sintáticos-semânticos.

- e) Já no nível da manifestação, investigar homologias entre plano de conteúdo e plano de expressão e identificar procedimentos de figurativização e de iconização e isotopias presentes no texto. Dessa forma, recolhe-se material para estudar a natureza do fenômeno poético com vistas à expressividade poética e aos efeitos de sentido suscitados pelo texto.

2. Metodologia e Fundamentação teórica.

“Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?”
(JAKOBSON, 2005, p. 118).

Procura-se, na pesquisa em andamento, enformar um pensamento a respeito da natureza da linguagem poética e da obra de arte, com a precisão do discurso científico, à luz da Semiótica literária. Desse modo, serve-se da expressão artística individual, esteticamente deliberada – no caso, os versos de Ovídio – para analisar a expressão poética, tanto em sua particularidade, como texto único, quanto em sua universalidade e atemporalidade, como fenômeno da linguagem.

Como subsídio teórico-metodológico elencado para o estudo do corpus, a pesquisa escolhe, inicialmente, o percurso gerativo proposto pela Semiótica greimasiana, de linha francesa. Esse método de análise contempla níveis de leitura do texto, quais sejam, o fundamental, o narrativo e o discursivo, cujo foco é desvendar certa lógica textual presente nas mais diversas partes que constituem esse texto. Em outras palavras, quer-se, do ponto de vista metodológico, produzir, como resultado de pesquisa, um discurso metalinguístico que vise à elucidação da configuração poética do texto-objeto, com ênfase inicialmente em seu plano de conteúdo (trabalhado pelo percurso gerativo), para, no nível da manifestação, analisar os recursos expressivos ou as articulações existentes entre plano de conteúdo e plano de expressão.

Quando se fala em percurso gerativo de sentido, a rigor se fala de plano de conteúdo. No entanto, não há conteúdo linguístico sem expressão linguística, pois um plano de conteúdo precisa ser veiculado por um plano de expressão, que pode ser de diferentes naturezas: verbal, gestual, pictórico etc.

O percurso gerativo é um modelo que simula a produção e a interpretação do *significado, do conteúdo*. Na verdade, ele descreve a maneira real de produzir um discurso, mas constitui, para usar as palavras de Denis Bertrand, um “simulacro metodológico”, que nos permite ler um texto com mais eficácia. (FIORIN, 2013, p. 44).

Pode-se organizar a metodologia de análise do *cópus* em três partes fundamentais, definidas previamente pela teoria semiótica, tendo já feita a leitura dele no nível linguístico, em que se compreende a gramática do texto e elabora-se uma tradução de estudo. Nota-se que o percurso de leitura fragmenta o texto em patamares e analisa-os para a busca de um todo.

Na sua busca pelo sentido, sem limitar seu campo de estudo a uma linguagem ou código específicos, a semiótica parte da observação dos signos e das redes de relações das quais eles participam e tenta flagrar algo, encontrar um vestígio de padrão, de permanência, de configuração, “cacos” de estrutura nos quais ela imagina ver uma ordem, uma lógica. Do *micro* ao *macro*, da *parte* para o *todo*, e vice-versa, ela procura conhecer mais sobre o sentido ou, simplesmente, *fazer sentido* – ou *fazer signo*, como diria J. Fontanille. (FONTANILLE, 2012, p. 11).

Há, logo, um movimento de leitura organizado metodologicamente, que nada mais é do que o próprio percurso gerativo da Semiótica, acrescida uma leitura gramatical prévia do *cópus* (trabalho de tradução, num plano mais gramatical) e acrescentada a análise dos recursos estilísticos, no nível da manifestação (além do fundamental, narrativo e discursivo, tríade que caracteriza a base do percurso). Dessa maneira, a metodologia pode ser descrita da seguinte forma:

- a) Levantamento bibliográfico: trata-se de pesquisa bibliográfica, cujo intuito é, basicamente, selecionar e organizar as principais obras de referência para a tese. O acesso à biblioteca do Câmpus da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara é imprescindível para a realização dessa etapa. Como consequência dela, estabelece-se um percurso de leitura a ser seguido durante a investigação científica, o qual visa a identificar as principais contribuições teóricas na área.
- b) Nível gramatical: leitura do *cópus*, voltada à gramática latina, com o intuito de preparar uma tradução de base, em prosa. Concomitantemente, é possível realizar, já em nível intertextual (explicitado em seguida), a pesquisa sobre dados de cultura e mitologia romanas, para formação das notas de referências.

- c) Nível intertextual: relacionado ao item anterior, esse momento de estudo do texto é responsável pela formação das notas referentes a dados culturais, históricos, religiosos, mitológicos, geográficos etc. da Antiguidade romana, suscitados pelo texto. Como afirma Fiorin (1991, p. 519), “[...] pertencem à competência intertextual o conhecimento dos dados históricos, dos sistemas filosóficos, da cosmovisão de um povo, da cultura.”.
- d) Nível fundamental: descrição das categorias semânticas e as operações de negação e asserção presentes na base de um texto (primeiro nível do percurso gerativo de sentido).
- e) Nível narrativo: basicamente, estudo das transformações dos estados narrativos e das junções entre sujeitos e objetos (segundo nível do percurso).
- f) Nível discursivo: no campo da semântica discursiva, averiguação das isotopias ou encadeamento de figuras e das figuras isoladamente; na sintaxe discursiva, análise dos componentes da actorialização, temporalização e espacialização (terceiro nível do percurso).
- g) Nível da manifestação: análise dos efeitos estilísticos, dos recursos fônicos, métricos e rítmicos, como ritmo, aliteraões, assonâncias e figuras retóricas e recursos sintáticos e as operações de coerções do material da linguagem verbal. Nesse aspecto, verificam-se, com destaque, as homologias observáveis entre plano de conteúdo e plano de expressão.

Destaca-se, por fim, que a pesquisa intenta priorizar os itens “f” e “g”, respectivamente o nível discursivo e o da manifestação, que terão um fôlego maior na tese.

3. Estágio atual da pesquisa

O primeiro semestre da pesquisa foi dedicado a cursar disciplinas oferecidas pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – FCLAr, e a levantar uma bibliografia fundamental para o desenvolvimento do estudo. Já o segundo semestre do primeiro ano teve, como foco, além das disciplinas, a leitura inicial do corpus escolhido, com ênfase no nível gramatical do Latim.

No primeiro semestre do segundo ano, deu-se continuidade à leitura do texto, bem como à leitura da bibliografia levantada. A proposta dessa etapa foi continuar a leitura do corpus com vistas à produção de uma tradução didática, em prosa, com as notas de referências mítico-culturais. Para o segundo semestre do segundo ano, tendo já a base teórica destacada pela bibliografia fundamental, propõe-se iniciar a produção da análise, com vistas ao percurso gerativo de sentido, que servirá como base dos estudos sobre a expressividade poética, previstos para o terceiro ano. Nesse momento, privilegiam-se, com base no conjunto teórico elencado, os recursos figurativos e icônicos, bem como expedientes métricos e homologias entre plano de conteúdo e plano de expressão.

4. Referências bibliográficas

- ALBRECHT, Michael Von. **Historia de la Literatura Romana**, desde andrónico hasta boecio. Volumen I. Versión Castellana por los doctores Dulce Estefanía, Andrés Pociña Pérez. Barcelona: Herder, 1997.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão e tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. São Paulo: Pontes, 2008.
- BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Grupo Casa. Bauru: Edusc, 2003.
- CONTE, Gian Biagio. **Latin Literature. A History**. Translated by Joseph B. Solodow. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- COULANGES, F. de. **A cidade antiga**. Trad. F. de Aguiar. Lisboa: Livraria Clássica, 1988.
- ELIADE, M. **Mito e Realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ERNOUT, A. ; MEILLET, A. **Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine: histoire des mots**. Paris: Librairie C. Klincksieck, 2001.
- FANTHAM, Elaine. **Ovid's Metamorphoses**. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2013.
- FIORIN. “Letras Clássicas no 2º grau: competência textual e intertextual”. In: CARDOSO, Z. A. (Org.). **Mito, Religião e Sociedade**. Anais do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos. Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos. São Paulo, 1991, p. 515-519.

- FONTANILLE, J. **Semiótica do discurso**. Trad. Jean C. Portela. São Paulo: Contexto, 2012.
- GREIMAS, A. J. ; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2011.
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. 2 edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- GUIRAUD, Pierre. **A estilística**. Trad. Miguel Maillat. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- HAMILTON, E. **Mitologia**. Tradução de J. L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HARVEY, P. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005.
- KNOX, Peter E. (Org). **A companion to Ovid**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2009.
- LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- LIMA, A. D. **Uma Estranha Língua?** Questões de linguagem e de método. São Paulo: Edunesp, 1995.
- LIMA, Estêvão da Rocha. **O ritmo na poesia de Ovídio**. Maceió: EDUFAL, 2006.
- LOPES, E. **Fundamentos da linguística contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MAROUZEAU, J. **Traité de stylistique latine**. Paris: Les Belles Lettres, 1970.
- MARTIN, René; GAILLARD, Jacques. **Les Genres Littéraires à Rome**. Préface de Jacques Perret. Paris: Éditions Nathan, 1990.
- MAY, G. **D'Ovide a Racine**. Paris: Presses Universitaires de France, 1949.
- MOMMSEN, T. **A History of Rome**. Trans. W. P. Dickson. London: Folio Society, 2006.
- OVID. **Ovid's Metamorphoses**. Edited, with introduction and Commentary, by William S. Anderson. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2009.
- OVIDE. **Les Métamorphoses**. Paris: Les Belles Lettres. 2009.
- Ovídio. **Metamorfoses**. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.
- Ovídio. **Metamorfoses**. Volume I. Lisboa: Vega. Tradutor Domingos Lucas.
- Ovidio. **Metamorfosis**. Edición e traducción de Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias. Octava edición. Catedra Letras Universales, 2007.
- P. OVIDI NASONIS. **Metamorphoses**. Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit R. J. Tarrant. Oxford Classical texts. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SEGA; TAPPI. **Versioni latine: avviamento alla traduzione**. Firenze: La Nuova Italia, 1986.
- THAMOS, M. **As armas e o varão**: leitura e tradução do canto I da Eneida. São Paulo: Edusp, 2011.
- VOLK, Katharina. **Ovid**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2010.

CLARICE LISPECTOR: A ESCRITURA E O OFÍCIO DE ESCRITOR EM CARTAS PERTO DO CORAÇÃO

Priscila Berti Domingos
Mestranda - Bolsista CAPES
Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente (Or.)

1. OBJETIVOS

Este projeto trata do estudo das cartas trocadas entre Clarice Lispector e Fernando Sabino publicadas em 2001, pelo autor, que as publicou sob o nome de *Cartas perto do Coração*, obra em que o autor revelou a correspondência que recebia cotidianamente de Clarice e toda a cumplicidade e envolvimento literário que havia entre eles. Publicadas integralmente, as cartas remontam um período que vai de 21 de abril de 1946 a 29 de janeiro de 1969.

O objetivo deste trabalho é analisar os componentes de interesse literário que revelam a criação, a escritura e o ofício do escritor buscando particularidades do processo de criação da autora nas cartas endereçadas a Fernando Sabino nos vinte e três anos de correspondência revelados pelo autor na obra em estudo. A importância desta pesquisa está no fato de que se entende aqui que esta correspondência é um lugar de ensaio, pensamento e de literatura de Clarice Lispector e, sobretudo, porque se acredita que esse conjunto de cartas possa ser entendido como um tratado apaixonado sobre a escritura e sobre o ofício do escritor. No livro, é possível vislumbrar as fragilidades e o doloroso processo que envolve a criação artística, especificamente a literária, eliminando, assim, a ideia romântica da concepção como mera inspiração. Clarice Lispector e Fernando Sabino demonstram que vivem para a literatura: vida e obra se espelham e se complementam.

Muito tem-se estudado sobre Clarice Lispector, mas existem muito poucos trabalhos sobre suas cartas e não há estudos sobre a correspondência entre a autora e seu amigo Fernando Sabino, analisando o processo de criação literária e fazer poético através das cartas. Reside aqui, a importância deste projeto de pesquisa, no qual também será feito um paralelo com duas obras da autora: *Perto do Coração Selvagem* (primeira obra da autora) e *O Lustre*, pois o processo de criação desses dois livros são

tratados em grande número das cartas de *Cartas Perto do Coração*. Para tanto, questões ligadas ao fazer poético serão abordadas, considerando-se que as cartas de Clarice Lispector a Fernando Sabino têm também um valor poético em que a linguagem toma o primeiro plano da criação e aparecem nelas, sobretudo, a preocupação com (i) para que fazer literatura; (ii) escrever por que e para quem; (iii) o fazer poético; (iv) a procura pela forma mais precisa de expressar o inexprimível.

2. METODOLOGIA

Num primeiro momento, a pesquisa se centrará no estudo da relação entre correspondência e literatura, através de obras como: *A escrita de si*, de Michel Foucault, *L'Intime épistolaire (1850-1900): genre et pratique culturelle*, de Jelena Jovicic, *L'Épistolaire ou la pensée nômade*, de Brigitte Diaz, *Corte na Aldeia*, de Francisco Rodrigues Lobo, *Mário de Andrade: cartas aos mineiros*, organizada por Eneida Maria de Souza e Paulo Schimitd, *Prezado senhor, prezada senhora*, organizado Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib, *Destinos das letras: história, educação e escrita epistolar*, de Maria Helena Câmara Bastos, *A carta e as cartas de Mário de Andrade*, de Newton Paulo Teixeira dos Santos. Além dessas obras, também serão estudadas: *Notas sobre a crítica biográfica*, de autoria de Eneida Maria de Souza, (UFMG, 2000), *Carta e Literatura*, de Sofia Angelides, a *Estética da criação verbal*, de Bakhtin, *Destinos das letras: história, educação e escrita epistolar*, de Maria Helena Camara Bastos. Os livros *Clarice Lispector, uma biografia*, de Benjamin Moser, *Clarice Lispector: uma vida que se conta*, de Nádia Battella Gotlib, de 1995, *Clarice Lispector – Figuras da escrita* de Carlos Mendes de Sousa, *A escritura de Clarice Lispector*, de Olga de Sá, *O drama da linguagem*, de Benedito Nunes e *O desatino da rapaziada*, de Humberto Werneck, também merecem destaque, por reunirem informações importantes sobre a autora em estudo e sobre a amizade e cumplicidade na escrita que existiu entre Clarice e Fernando Sabino.

Por fim, com o embasamento adquirido anteriormente, dar-se-á início à análise das cartas pertencentes à obra em estudo, procurando analisar nelas os sinais que revelam o processo de escritura e de criação literária, bem como o delineamento do ofício de escritora em Clarice Lispector. Finalmente, com o estudo realizado, dar-se-á início à redação final da dissertação.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

Nos últimos quarenta anos, parte dos estudiosos da literatura tem direcionado o olhar para o processo de criação e para o criador, e, conseqüentemente, valorizado o estudo de gêneros periféricos, como a autobiografia ou o diário, o que abriu espaço para o estudo das cartas na crítica literária. Ainda que algumas reflexões teóricas sobre o gênero epistolar já aparecessem na obra de Gilles Deleuze (1975), Félix Guattari (1975), Jacques Derrida (1980) e Michel Foucault (1982-1983), foi somente na metade da década de 80 que uma teoria geral do texto epistolar começou a ser desenvolvida.

O gênero epistolar pode ser visto como um evento de produção criativa no sentido bakhtiniano do termo, uma vez que ele supõe “uma relação de consciência a uma outra consciência caracterizada justamente por sua alteridade” (BAKHTIN, 2006, p. 144). Assim, a posição do outro, cuja presença é fixada pelo pacto epistolar, permite uma relação interpessoal e afetiva entre o destinador e o destinatário. Nu ao olhar do outro, o escritor da carta é convidado a descobrir-se, recorrendo, assim, aos jogos de autorrepresentação. Essa *mis en scène* de si para si é um esforço autêntico, da parte do escritor, de se construir através do discurso epistolar.

Quando partem de escritores, as cartas, muitas vezes, revelam muito mais que detalhes biográficos de quem as escreve. Em alguns casos, elas vêm carregadas de aspectos literários que podem ser úteis para a compreensão da criação do autor. Isso ocorre justamente porque quando se trata de escritores, esses remetentes já carregam consigo um discurso literário intrínseco, do qual não conseguem se desvencilhar. Por isso, a carta não interessa apenas como um testemunho biográfico ou documento histórico, mas também como uma forma de expressão autônoma e múltipla capaz de acolher o fazer literário, a reflexão sobre a literatura e o processo de criação. Dessa forma, elas podem, por vezes, ser entendidas objetos metaliterários, pois têm valor enquanto forma composicional – trabalhadas artisticamente pelo autor – e, ao mesmo tempo, enquanto reflexão sobre o próprio processo de criação.

Para Foucault, a carta pode ser entendida como um exercício pessoal de escrita e aperfeiçoamento dela. Ao mostrar-se ao outro, o escritor pode, através de sua missiva, aprimorar seu processo de criação literária ao mesmo tempo em que se obriga a encarar-se e desnudar-se diante do outro.

As epístolas foram massivamente usadas por diversos intelectuais e escritores durante as décadas de 1920 a 1980 no Brasil, algumas vezes com a função de laboratório para a literatura.

Nas cartas endereçadas ao amigo Sabino, Clarice Lispector aludia, sobretudo, ao seu processo de criação literária e a outras questões concernentes à literatura. Segundo MORAES (1997), a carta é um espaço ideal para os enlevos sentimentais e para a elaboração do pensamento. As cartas tornaram-se, portanto, um espaço importante de trocas de experiências, de discussão de estratégia de divulgação do trabalho literário, de elaboração do pensamento ainda em formação e até de espaço para desabafo sobre as dificuldades da carreira da escritora.

Figuram na obra revelações e queixas, filosofias do cotidiano, mas, sobretudo questões literárias, o que corrobora para comprovar o quanto “a carta é um gênero proteiforme, ao qual é ridículo e vão querer impor uma forma e uma figura únicas, o que não significa que seja um gênero sem limites, ainda que esses limites sejam constantemente friccionados” (TIN, 2005, p. 56).

Em *Cartas Perto do Coração*, é possível vislumbrar também as fragilidades e o doloroso processo que envolve a criação artística, especificamente a literária, eliminando, assim, a ideia romântica da concepção como mera inspiração. Clarice e Fernando demonstram que vivem para a literatura: vida e obra se espelham e se complementam. Os autores revelam sua angústia ao leitor, agora testemunha da cumplicidade entre eles: “Passo o tempo todo pensando - não raciocinando, não meditando - mas pensando, pensando sem parar. Não trabalho mais, Fernando. Passo os dias procurando enganar minha angústia e procurando não fazer horror a mim mesma” (SABINO; LISPECTOR, 2002. Carta de Clarice enviada do Rio de Janeiro em 19 de outubro de 1954, p. 47).

No início de sua correspondência com Sabino, Clarice Lispector havia publicado duas obras, *Perto do coração selvagem* de 1943 e *O lustre* de 1946, e alguns contos avulsos e trabalhara como repórter do jornal *A noite*. Sua carreira, neste período, recebia as primeiras avaliações positivas por parte da crítica. Mas, por outro lado, também sofria fortes ataques de certos críticos que não concordavam com seu estilo peculiar de escrita. Estilo que Sabino define a ela como “procura da palavra essencial traduzida em uma compulsão de sentir cada palavra que escreve (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 30)”. Recém-casada, residindo no exterior, saudosa da terra natal, distante dos movimentos artísticos do Brasil, a distância do público leitor deixava

a escritora insegura quanto à recepção de suas obras, como se pode verificar na sua reação a uma crítica negativa publicada por Álvaro Lins e registrada numa carta a Sabino: “Tudo o que ele diz é verdade. Não se pode fazer arte só porque se tem um temperamento infeliz e doidinho. Um desânimo profundo. Pensei que só não deixava de escrever porque trabalhar é a minha verdadeira moralidade” (SABINO; LISPECTOR, 2002. Carta enviada de Berna em 19 junho 1946, p. 21).

Por não poder atuar junto aos editores para promover a publicação de suas obras, Clarice dependia também da crítica para acelerar as publicações. Além do auxílio intelectual, o apoio editorial de Sabino foi fundamental para que Clarice publicasse algumas de suas obras, dentre elas *A imitação da rosa*, *A maçã no escuro* e *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*.

Na carta de 30 de março de 1955, por exemplo, Sabino analisa e promete intermediar a publicação de uma série de contos da escritora. Ele comenta entusiasmado cada conto e faz algumas observações sobre as escolhas vocabulares. “A imitação da rosa é obra-prima. (...) Você fez oito contos como ninguém nem longinquamente conseguiu fazer no Brasil. Você está escrevendo como ninguém - você está dizendo o que ninguém ousou dizer” (SABINO; LISPECTOR, 2002, p. 25).

Na última carta que se encontra no livro de correspondência, escrita em 29 de janeiro de 1969, Sabino apresenta sua leitura de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. O escritor, que havia fundado sua segunda editora opina, como amigo e editor, dizendo-se atordoado frente à perfeição e à complexidade da obra: “Estou atordoado. Eu não mereço mais ser seu leitor. Você foi longe demais para mim. (...) O seu livro me fez perder as dimensões, para entendê-lo preciso de tempo, até recuperar a perspectiva. A minha medida é mais rudimentar (...) Esta carta não lhe dá a medida de como eu quero bem e admiro o seu livro, como tudo que vem de você...” (SABINO, 2002, p.205)

Clarice, na maior parte das vezes, aceitava as opiniões e sugestões do amigo, a quem julgava mais apto a entendê-la e, assim, podia julgar ou auxiliar na escolha de um título de livro, nome de personagem, ou criação de uma história. A aceitação quase total das sugestões comprova a grande influência de Sabino, que se sente constrangido com a confiança depositada na sua avaliação: “fiquei encabulado de ver que você seguiu ao pé da letra demais as minhas sugestões; fiquei com medo de ter exagerado, pensando até em voltar atrás em alguns casos” (SABINO; CLARICE, 2002, p.185). Clarice, porém, declara, na carta de 24 de janeiro de 1957, que enfrentou uma discussão interna e que aceitou as correções por considerá-las realmente necessárias.

Esta pesquisa encontra-se em fase inicial e, neste momento, além do cumprimento de créditos em disciplinas e redação de monografia para conclusão da disciplina cursada no primeiro semestre de pesquisa, estão sendo realizadas leituras sobre escrita epistolar e textos sobre correspondência e literatura. Aliado a isso, estão sendo feitas também leituras da fortuna crítica da autora para que se possa compreender melhor a poética de Clarice Lispector e sua forma de escrita.

4. Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. **Correspondência 1928-1940. Theodor Adorno – Walter Benjamin**. Editorial Trotta.
- ANGELIDES, Sophia. **Carta e literatura. Correspondência entre Tchekhov e Gorki**. Organizador: Boris Schnaiderman. São Paulo: Edusp, 2001.
- ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARBOSA, M. J. S. **Clarice Lispector: Desafiando as teias da paixão**. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.
- BASTOS, Maria Helena Camara (org). **Destinos das letras: história, educação e escrita epistolar**. Passo Fundo: UPF, 2002.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos. Ed, 1998.
- CALLIGARIS, Contardo. Verdades autobiográficas e diários íntimos. **Revista Estudos Históricos** – Arquivos Pessoaís nº21, 1998. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/>. Acesso em 27/08/2013.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência: Questões de teoria literária**. 1ª ed. São Paulo: Pioneira, 1981.
- DIAZ, Brigitte. **L'Épistolaire ou la pensée nômade**. Paris: Puf, 2002.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **Ditos e escritos: Problematização do sujeito: Psicologia, psiquiatria e psicanálise**. Vol I., 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. **O que é um autor**. 2ª edição. Lisboa: Veja Editora, 1992.
- GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella. (Organizadoras). **Prezado senhor, Prezada senhora. Estudos sobre cartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GENETTE, Gérard. **Figure III**. Paris: Le Seuil, 1972.
- _____. **Palimpsestes. La littérature au second degré**. Paris: Seuil. 1982.
- GENETTE, Gérard; LEWIN, Jane E. **Paratexts: Threshold of Interpretation (literature, Culture, Theory)**. Cambridge: Univ. Pr., 1997.
- GOMES, Ângela de Castro. **Escrita de si, escrita da história. (org)**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice Lispector: uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.
- HOOCK-Demarle; M.C. L'épistolaire ou la mutation d'un genre au début du XIXe siècle. In: **Romantisme**, 1995, nº90. p. 39-49.

- http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_00488593_1995_num_25_90_3051. Acesso em 20/08/2013
- KANAAN, Dany Al-Behy. **À escuta de Clarice Lispector - Entre o biográfico e o literário: uma ficção possível**. São Paulo: Educ, 2003.
- JOVICIC, Jelena. **L'Intime épistolaire (1850-1900): genre et pratique culturelle**. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- LERNER, Júlio. **Clarice, essa desconhecida**. São Paulo: Via Lettera, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LOBO, Francisco Rodrigues. **Corte na Aldeia**. Lisboa: Editorial Presença, 1992.
- MIELNICZUK, Luciana; PALACIOS, Marcos. Considerações para um estudo sobre o formato da notícia na Web: o link como elemento paratextual. **X Encontro Nacional da COMPÓS**, Brasília, junho 2001.
- MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis. A arte de escrever cartas: para a história da epistolografia portuguesa no século XVIII. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella. **Prezado, senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 42.
- MOSER, Benjamim. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- NUNES, Aparecida Maria. **Clarice Lispector Jornalista – Páginas femininas & outras páginas**. São Paulo: Senac, 2006.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**. São Paulo: Ática, 1995.
- ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002.
- SA, Olga de. **Clarice Lispector - A travessia do oposto**. São Paulo: Annablume, 1999.
- SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. **Cartas perto do coração**. Rio de Janeiro: Record, 2002
- SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector – Figuras da escrita**. Rio de Janeiro: IMS, 2012.
- SOUZA, Gilda Sabas de. Documentos de Processo: cartas de Ana Cristina César, Clarice Lispector e Frida Kahlo. In: **Tessituras & Criação**. no. 2 - Dez. 2011 [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura>>. Acesso em 15/08/2013.
- OLIVEIRA, Aileda de Matos. Epistolografia e Linguagem. Estudos Preliminares. In [http://www.filologia.org.br/revista/artigo/3\(8\)28-38.html](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/3(8)28-38.html). Acessado em 25/08/2013.
- QUIT, Anne-Marie. (Org.) **Je vous écris/escrevo-lhe**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- SANTIAGO, Silviano (org.). — **Ora (direis) puxar conversa!: Ensaio Literários**. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2006.
- SANTOS, Matildes Demétrio dos. **Ao sol carta é farol. A correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas**. São Paulo: Annablume, 1998.
- SCLIAR, Moacir. **A arte de escrever cartas**. In: <http://ecoarte.blogspot.com>. Acessado em 20/09/2013.
- SILVA, Zélia Lopes da. (Org.) **Arquivos, patrimônios e memória. Trajetórias e perspectivas**. São Paulo: Editora UNESP / FAPESP, 1999.

RELAÇÃO ENTRE POESIA E PROSA DE CHARLES BAUDELAIRE

Priscila Cavali
Mestranda- Bolsista CAPES
Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite (Or.)

O ponto de partida desta pesquisa situa-se no segundo semestre de 2010, quando, a partir de um convênio entre a Unesp e a Universidade francesa, “*Université de Provence*”, efetuei um semestre de meus estudos (primeiro de setembro 2010 a 15 de janeiro de 2011), no país europeu. Durante esse período, realizei a disciplina “*Littérature Comparée*”, que abordou a relação existente entre certos poemas em verso e em prosa do poeta Charles Baudelaire, em suas obras, *Les Fleurs du mal* (1980) e *Le Spleen de Paris* (1980), despertando o meu imediato interesse para o assunto. Assim, ao voltar para o Brasil, resolvi dar continuidade ao estudo sob a forma de Monografia de Bacharelado, aprofundando o tema, de modo que ele constituísse, posteriormente, um projeto para prestar o exame de Mestrado e para cursá-lo, efetivamente, no início de 2013, o que, de fato, ocorreu.

A poeticidade baudelairiana está vinculada a uma criação inovadora, subversiva e, primordialmente, fundamentada em uma postura crítica e moderna. O choque, a ruptura, o contraste, as novas percepções e a busca pela originalidade pairam intensamente, de uma forma ou de outra, sobre sua teoria estética, cuja influência é, ainda hoje, observada nos diversos domínios do conhecimento, que se valem dos seus posicionamentos, das suas reflexões, da sua trajetória, dos seus temas e de suas formas de expressão em prol do desenvolvimento humano, seja no âmbito artístico, filosófico ou social. Afinal, o poeta, como nenhum outro, dispôs de uma singular sensibilidade que lhe permitiu captar os fluidos de mudança – submersos, naturalmente, no curso na história – que perpassaram sua própria época, conseguindo, além disso, exteriorizá-los com primazia e irreverência em suas obras. Assim, sua poesia de engenhosidade artística inovadora, resultado, então, de uma estética bastante comprometida com seu tempo e suas transformações, atinge caráter Universal, na medida em que abre caminho a inúmeras possibilidades de criação nas diferentes esferas dos influxos humanos, e revela-se, sobretudo, em âmbito maior, fruto premeditado de uma reflexão aguda do

poeta sobre si e sua condição humana, inerentemente provida de um mal metafísico infundável e perturbador.

Diante da percepção assídua da qual dispunha, frente às conturbações de seu tempo – ao surgimento do que denominou “modernidade” – e perante si mesmo, como “puramente humano”, exposto aos conflitos e contrastes retidos na ordem do vivido, realizando constantemente um autoexame de si e de suas concepções, a “reflexividade” de sua obra surge como a maior prova disso, agindo como argumento de autoridade, em um universo onde se pressupõe uma postura moderna e crítica como centro irradiador de inovação.

Neste trabalho, mostraremos que é, nessa poética de modelação própria, que o poeta subverte o funcionamento de alguns poemas de *Les Fleurs du mal* (1980) por um trabalho de “desfiguração” e de “re-configuração”, passando de um código poético (poema em verso) para um código literário (poema em prosa), em que um texto faz referência ao outro. Algo de elevada dignidade estética que nos permite visualizar a consciência do poeta diante do seu fazer artístico, de todo seu esforço reflexivo para elaborar uma espécie de “transposição” do poema em verso para o em prosa, como uma operação quase matemática, fornecendo-nos um manual preciso que nos permite entrever, como artista moderno, seu sistema, seu “ritual” estético, em suas próprias reproduções e mudanças de códigos que abrem um amplo leque de questionamentos e teorizações.

1. OBJETIVOS

A presente pesquisa objetiva analisar a correspondência, já mencionada, que determinados poemas em prosa mantêm com outros em verso na criação poética, baseando-se, sobretudo, nos estudos de Barbara Ellen Johnson (1979), em sua obra, *Défigurations du langage poétique*, na qual explora esta polaridade, tendo como ponto de partida, especificamente, textos em prosa que retomam, de forma explícita – em enunciados narrativos – o tema de um poema verso. Segundo a autora, o poema em prosa constitui uma leitura “desconstrutiva” do poema em verso, na medida em que o poeta “desconstrói” o campo metafórico (figuratividade), característico da peça em verso, e o reapresenta, posteriormente, no domínio da literariedade, com sintaxe objetiva e linguagem mais prosaica, sem, contudo, eliminar seu teor “poético”: poema em prosa. Desse modo, refletiremos, evidentemente, sobre as barreiras que o poeta

ultrapassa no que diz respeito à elaboração dos referidos poemas, demonstrando o seu domínio em relação ao fazer poético.

2. METODOLOGIA

O elo entre os dois tipos de poemas esteve calcado, principalmente, em leituras referentes à estética do poeta, que delineiam seus posicionamentos e suas impressões, fornecendo-nos, oportunamente, indicações teóricas que nos orientaram em relação à análise dos aspectos de sua criação artística. Dessa forma, recorreremos aos seus próprios escritos e também a reflexões de alguns aspectos de sua modernidade estética, a partir da obra de Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité* (1990), destacando principalmente o que tange à “reflexividade” que evidencia a consciência crítica do artista, a autonomia de seu trabalho com a linguagem, na mudança do registro retórico; nos estudos de Suzanne Bernard, em *Le poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours* (1959); bem como, recorreremos, também, ao estudo de Hugo Friedrich, *Estrutura da Lírica Moderna* (1991), a fim de enriquecer nosso estudo neste quadro. A leitura que Tzvetan Todorov fez dos poemas em prosa, em *Les genres du discours* (1980) também serviu a nossa reflexão.

Basicamente, em relação à análise dos poemas especificamente, iremos orientar-nos pelo estudo realizado por Barbara Johnson, como já mencionado. Nossa análise levará em conta dados externos em relação ao poema, como dados históricos, e se preocupará, também, com a análise dos elementos internos do poema. Refletiremos à nossa maneira, valendo-nos de questões teóricas, sobre essa fusão de categorias distintas, em que o sublime e o grotesco, o poema em verso e o poema em prosa revelam contradições, antíteses, contrastes, mas, ao mesmo tempo, são formas que coincidem, sobretudo as correspondências, no universo de Baudelaire, no qual coabitam.

Por fim, outro fator interessante que pretendemos, também, aprofundar é algo que permeia, de uma forma ou de outra, toda a pesquisa e cabe como resposta à pergunta: “Por que reescrever?”; e no cenário atual, diante da evidência e mesmo intensificação de referências aos termos como “intertextualidade”, “metalinguagem”, “metaficção”, “reflexividade”, “autotextualidade” e etc, podemos perceber que, embora o enfoque dado a eles seja grande, sua ocorrência não é recente – Baudelaire o prova. O poeta deixa claro, já no século XIX, que “reescrever é recriar”, que o essencial é a configuração e combinação das palavras que sustentam todo e qualquer texto como

diferentes maneiras de apreensão do mundo. Samira Chalhub, em *A metalinguagem* destaca: “A verdade da arte literária é reveladora: rastreia o sentido das coisas, apresentando-as como se tudo fosse novo, por que nova é a forma de combinar as palavras.” (1998, p. 9). Assim, indo um pouco mais a fundo no universo das relações “transtextuais”, somos tentados a pensar na ocorrência, até certo ponto, de uma espécie de “hipertextualité” diante do meticuloso exercício de escrita e reescrita desenvolvido pelo poeta em análise. Para isso, estaremos recorrendo, ainda, aos estudos de Gérard Genette que abordam esta noção.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

Para alcançar os objetivos mencionados, primeiramente, fixamo-nos, sobretudo, em alguns de seus dados bio-bibliográficos, seja nos relatos dos anos de sua vida, seja na leitura de seus próprios escritos que abrangeram os campos da pintura e da música como constatamos, por exemplo, em *Richard Wagner et Tannhauser à Paris, Le peintre de la vie moderne, Le salon de 1846, L'exposition universelle* e etc; bem como da literatura, em *Edgar Allan Poe: sa vida et ses oeuvres*, em *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, em *Madame Bovary par Gustave Flaubert*, em *Conseils aux jeunes littérateurs* e etc. Evidentemente, sem nos esquecermos da leitura de seus ilustres críticos como George Blin, René Galand, Robert Kopp, por exemplo, de suas reflexões em *Journaux intimes* e, principalmente, das leituras de seus poemas em *Les Fleurs du Mal* e *Petits poèmes en prose*, interpretando seu verso e sua prosa, para prepararmos o terreno para análises futuras de determinados poemas inseridos em tais obras.

Posteriormente, recorreremos às análises a respeito da modernidade estética nas obras de Antoine Compagnon, Hugo Friedrich, Theodor Adorno e Walter Benjamin configurando, basicamente, o pano de fundo do trabalho, que está calcado nas características da construção poética baudelaireana, diante de uma Paris de meados do século XIX, com toda sua transformação violenta e uma nova experiência de mundo: da máquina, do urbano, da grande circulação de pessoas, do progresso e de todo o sentimento relacionado à ideia das transformações diárias, ao ritmo da vida moderna, calcada nas interrupções bruscas, nas impressões rápidas e fragmentadas, que modificam a percepção dos seres e que os “chocam”. Tais choques são explorados por Benjamin (1989, p. 111) que afirma: “[...] Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico.” Segundo Antoine Compagnon (1990), a modernidade para Baudelaire é contraditória, visto que ela transmite que as coisas são

paradoxais e heterogêneas e que não há certeza. Isso põe em questão as convenções e a tradição poética. Sua poesia moderna representa a “ruptura” com seu meio social, político, por meio da busca do novo enquanto valor.

O caráter obscuro da poesia moderna transparece na recusa em representar a realidade, na exploração de conteúdos que expressam familiaridade, diante do homem e das coisas. A intimidade é anulada, os elementos do real, da experiência vivida, do sentir, do observar são “deformados”, gerando estranhamento, tensão, na medida em que visam primordialmente “transformar”. O alvo de todo estranhamento é o leitor, que enxerga certa “anormalidade”. O fato é que o propósito estilístico de tal poesia é a complexidade, a difícil compreensão: “[...] não se pode mais compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações. Pois o conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças formais tanto exteriores como interiores”. (FRIEDRICH, 1991, p. 18).

Em seguida, dirigimo-nos à teoria e à crítica, especificamente, do poema em prosa, através da obra de Suzane Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nous jours* (1959), ressaltando seu contexto histórico, suas particularidades e seus princípios estéticos, bem como a tensão existente entre prosa e poesia, ao longo da história – seja na recusa das formas poéticas tradicionais de uma (prosa), seja na busca de uma nova forma poética pela outra (poesia) – até alcançarmos a essência do poema em prosa.

Por fim, desse modo, adquirimos subsídios para o estabelecimento de um diálogo consistente com a obra de Barbara Johnson e, a partir de agora, discutiremos, finalmente, a maneira como alguns poemas em prosa estão relacionados a certos poemas em verso, nas obras do poeta. Assim, pares de poemas que se relacionam serão analisados para melhor definirmos tal processo. Observaremos o que o poema em prosa traz do poema em verso em suas entrelinhas, em seus detalhes que são tão valorizados por Baudelaire; bem como, descreveremos de que forma ele sistematiza essa correspondência que religa e que dá à poesia um caráter simbólico de unificação. Tudo isso com a pretensão, ainda, de explorar a riqueza do processo de “reescritura”, baseando-nos na linhagem genettiana, em *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), na qual ele cita o caso de maneira breve e, por assim dizer, o “encaixa”, no campo das relações de “*transformation*”, que abrange a prática da “*transposition*” – exercício, então, que o poeta realizaria na visão do crítico.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. *Palestra sobre lírica e sociedade*. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades, 2003.
- BAUDELAIRE, C. **Oeuvres complètes**. Paris: Robert Laffont, 1980.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. SP: CosacNaify, 2007.
- BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nous jours**. Paris: Nizet, 1959.
- BLANCHOT, Maurice. **L'Entretien infini**. Paris : Gallimard, 1969.
- BLIN, G. **Le sadisme de Baudelaire**. Paris : José Corti, 1948.
- BOSI, A. **O ser e o Tempo da Poesia**. 7ª. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 3ª Ed. São Paulo: Humanitas Publicações /FFLCH /USP, 1996.
- CHALHUB, S. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1998.
- COMPAGNON, A. **La seconde main ou le travail de citation**. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- COMPAGNON, A. **Les cinq paradoxes de la modernité**. Paris: Seuil, 1990.
- DECAUNES, L. **Charles Baudelaire**. Paris: Pierre Seghers, 1968.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curione (texto) e Dora F. da Silva (poemas). São Paulo: Duas cidades, 1991.
- GALAND, R. **Canevas: études sur la poésie française**. Paris: José Corti, 1984.
- GERARD, G. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.
- JOHNSON, B. *Algumas consequências da diferença anatômica dos textos. Para uma teoria do poema em prosa*. In: TODOROV, T., et al. **O Discurso da poesia**. Coimbra: Almedina, 1982.
- JOHNSON, B. **Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne**. Paris: Flammarion, 1979.
- MARSHALL, B. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. SP: Companhia de Bolso, 2007.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. 2ª. edição, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- POE, E. A. *Filosofia da Composição*. In: _____. **Ficção Completa. Poesia & Ensaios**. Rio de Janeiro: Aguillar, 1965.
- RICOEUR, P. **La métaphore vive**. Paris, Seuil, 1975.
- SISCAR, M. A parte da ficção : o problema da contradição em Charles Baudelaire. In: NASCIMENTO, E.; OLIVEIRA e M.C. (org.), **Literatura e Filosofia: Diálogos**. Juiz de Fora (MG): Ed. UFJF, 2004.
- TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VIAGEM À RODA DE MACHADO DE ASSIS EM DOMÍNIO LATINO

Priscila Maria Mendonça Machado
Doutoranda
Prof. Dr. João Batista Toledo Prado (Or.)

O estudo de Machado de Assis pelo viés da intertextualidade tem-se consolidado como uma forte tendência atual. O recorte proposto, como corpúsculo da pesquisa, foi a análise da presença da Literatura Latina em alguns contos machadianos. Dentre a grande variedade de contos produzidos pelo autor, selecionou-se vinte, tendo em vista a forte e definida presença de referências latinas neles. O estudo proposto para essa etapa novamente pode ser percebido desde o título, “Viagem à roda dos contos de Machado de Assis em domínio latino”. Buscou-se um título de alcance intertextual, uma vez que ele retoma o conto machadiano “Viagem à roda de mim mesmo”, que, por sua vez, também dialoga intertextualmente com os livros *Viagem à roda do Meu Quarto*, de Xavier de Maistre (de 1794) e *Viagem à roda do Meu Jardim*, de Alphonse Karr (de 1845). O termo “domínio” remete ao estudo de Jean-Michel Massa que, ao coletar a biblioteca de Machado de Assis, dividiu-a em domínios linguísticos. Busca-se a análise de vinte contos: “Virginius”, publicado no *Jornal da Família* (1864); “Felicidade pelo casamento”, *Jornal das Famílias* (1866); “Uma excursão milagrosa”, *Jornal das Famílias* (1866); “Onda”, *Jornal das Famílias* (1867); “Linha reta e linha curva”, em *Contos Fluminenses* (1870); “Rui de Leão”, *Jornal das Famílias* (1872); “Decadência de dois grandes homens”, em *Jornal das Famílias* (1873); “Tempo de Crise”, *Jornal das Famílias* (1873); “Muitos anos depois”, *Jornal das famílias* (1874); “Um cão de lata ao rabo”, em *O Cruzeiro* (1878); “O Alienista”, publicado em *A Estação* (1881) e depois em *Papéis Avulsos* (1882), “Último capítulo”, em *Gazeta de Notícias* (1883) e *Histórias sem data* (1884); “O Lapso”, em *Gazeta de Notícias* (1883) e *Histórias sem data* (1884); “A causa secreta”, publicado na *Gazeta de Notícias* (1885) e depois em *Várias histórias* (1895); “Anedota pecuniária”, na *Gazeta de Notícias* (1888) e *Várias histórias* (1895); “Como se inventaram os almanaques”, *Almanaque das Fluminenses* (1890); “Vênus! Divina Vênus”, *Almanaque da Gazeta* (1893); “Um erradio”, em *A Estação*

(1894) e *Páginas recolhidas* (1899); “Papéis Avulsos”, em *Páginas recolhidas* (1899); “Marcha Fúnebre”, em *Relíquias da casa velha* (1906).

No momento busca-se o cumprimento dos créditos exigidos e iniciam-se alguns estudos tendo em vista as disciplinas cursadas. Continua-se a leitura e levantamento de mais bibliografia. A análise efetiva do corpus proposto será de fato iniciada em 2013.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBRECHT, M. **Historia de la Literatura Romana**. Tradução para o espanhol Dulce Estefanía e Andrés Pociña Pérez. V1. Barcelona: Herder, 1997.
- ASSIS, J. M. M. **Obra Completa**. V. I. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962.
- _____. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 2008. 4 v.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8ªed. São Paulo: Hucitec, 1997a.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio Paulo Bezerra. 2ª ed. ver. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997b.
- BARTHES, R. **Mitologias**. Tradução Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 2ªed. São Paulo: Difel, 1975.
- BIZZARRI, E. **Machado de Assis e a Itália**. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. Caderno n. 1, 1961.
- BOSI, A. **Machado de Assis**. São Paulo: Publifolha, 2002.
- _____. **et al. Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982.
- _____. “Um nó ideológico – sobre o enlace de perspectivas em Machado de Assis”. In: ____ **Ideologia e contraideologia: temas e variações**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BRANDÃO, J. L. “A Grécia de Machado de Assis”. In: MENDES, E. A. M.; OLIVEIRA, P. M.; BENN-IBLÉL, V. **O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001.
- CANDIDO, A. “Esquema de Machado de Assis”. In: ____ **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- COSTA, L. L. **Machado de Assis tradutor: o labirinto da representação**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de letras, 2006.
- DIXON, P. **Os contos de Machado de Assis**. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- FAORO, R. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- FIKER, R. **Mito e Paródia: entre a narrativa e o argumento**. Araraquara: FCL/ Laboratório Editorial/ UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.
- GLEDSON, J. **Contos: uma antologia**. Seleção, introdução e notas John Gledson. 2v. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- GLEDSON, J. **Machado de Assis: impostura e realismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GRIMAL, P. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Tradução Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- GUIDIN, M.L.; GRANJA, L.; RICIERI, F.W. (orgs). **Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- GUIMARÃES, H.de S. “A emergência do paradigma inglês no romance e na crítica de Machado de Assis”. In: GUIDIN, M.L.; GRANJA, L.; RICIERI, F.W. (orgs). **Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- HARVEY, P. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica grega e latina**. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: edições 70, 1989.
- JOBIM, J. L.(org.) **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Topbooks, Academia Brasileira de Letras, 2001.
- KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LOPES, L. L. R. P. **Machado de Assis de A a X: um dicionário de citações**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- MACHADO, U. **Dicionário de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008.
- MASSA, J-M. “A biblioteca de Machado de Assis”. In: JOBIM, J.L. (org.) **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- _____. **Machado de Assis tradutor**. Tradução Oséias Silas Ferraz. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.
- _____. “Entrevista com o professor Jean-Michel Massa”. In: _____ **Teresa** – Revista de Literatura Brasileira. São Paulo, n. 6/7, p. 1-273, 2006.
- MOTTA, S. V. **O Engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa**. 1ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- MURAD, M. V. **O palimpsesto machadiano**. São José do Rio Preto, 1999. Tese (Doutorado em Letras – Área de Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista.
- NITRINI, S. “Conceitos Fundamentais.” In: _____. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- NOGUEIRA, N. H. de A. **A tradição da sátira menipéia em Laurence Sterne e Machado de Assis**. Tese de doutorado defendida na UNESP – São José do Rio Preto, 1999.
- PASSOS, G. P. **A poética do legado: presença francesa em Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Annablume, 1996a.
- _____. **As sugestões do Conselheiro**. São Paulo: Ática, 1996b.
- _____. **O Napoleão de Botafogo**. São Paulo: Annablume, 2000.
- _____. **P. Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro**. São Paulo: Nankin, 2003.
- PAULINO, G.; WALTY, I.; CURY, M. Z. **Intertextualidades: teoria e prática**. 4ª edição, Belo Horizonte: Editora Lê, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, L. “Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia.” In: _____. **Flores da Escrivania**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- RAMOS, M. C. T. **A transgressão do cânone literário por meio das referências mitológicas em Memórias póstumas de Brás Cubas e Papéis Avulsos**. Pesquisa de

pós-doutorado desenvolvida junto ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP - São Paulo. São Paulo, 2008.

REGO, E. S. **O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

Revista Itinerários (UNESP. Araraquara), v. 29, 2010.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitritini. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2008.

SANDMANN, M. **Aquém-Além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis**. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2004.

SANTOS SARAIVA, F.R. **Novíssimo Dicionário Latino-Português**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Garnier, 2000.

SCHOLES, R. & KELLOGG, R. **A natureza da narrativa**. Tradução Gert Meyer. São Paulo: Mc Graw – Hill do Brasil, 1977.

SILVA, P. S. **Dos antigos e dos modernos se enriquece o pecúlio comum: Machado de Assis e a literatura greco-latina**. Tese de doutorado. Universidade Federal de Pernambuco. 2007.

Suplemento. Especial Machado de Assis. Belo Horizonte, Abril de 2008. Edição Especial. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais.

Teresa – Revista de Literatura Brasileira. São Paulo, n. 6/7, p. 1-273, 2006.

VIEIRA, B. V. G. “José Feliciano de Castilho e a Clâmide Romana de Machado de Assis. In: <http://machadodeassis.net/download/numero04/num04artigo07.pdf>. Acesso no dia 14 de Janeiro de 2010, às 23h 15min.

VILLAÇA, A. **Machado de Assis, tradutor de si mesmo**. Revista Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, v. 51, p. 03-14, 1998.07. 276 f.

http://machado.mec.gov.br/index.php?option=com_content&task=view&id=166&Itemid=173. Acesso em 27/ 09/ 2010, às 14h.

**A REPRESENTAÇÃO DA SEXUALIDADE EM NEWTON MORENO:
DESCOBRINDO *DEUS SABIA DE TUDO E NÃO FEZ NADA*, *BODY ART* E
*AGRESTE***

Rafael José Masotti
Mestrando - Bolsista CNPq
Profa. Dra. Elizabete Sanches Rocha (Or.)

1. OBJETIVO

O nosso propósito será localizar o autor pernambucano Newton Moreno (1968-) no panorama da dramaturgia brasileira contemporânea, a partir da representação da sexualidade nas peças *Deus sabia de tudo e não fez nada* (2001), *Body Art* (2002), e *Agreste* (2004)⁸⁰, posto que se trata de um autor destacadamente promissor, e por serem escassas as pesquisas acerca da sexualidade no teatro brasileiro contemporâneo. Para tanto, uma série de questões se apresentam:

O que os conceitos de Anne Ubersfeld (2005) nos revelam destes textos, enquanto literatura que se projeta para o palco? Quais são os signos que as peças trazem e como eles, isolados ou justapostos, constituem o sistema de signos de cada uma das peças? A mesclagem dos gêneros dramáticos, a presença constante dos elementos épicos nas obras de Moreno, o texto fragmentado, são ainda características da crise do drama que denunciou Peter Szondi (2001) e/ou típicas de uma dramaturgia recente com “um enredo cada vez mais dissoluto, porque não há mais nada a dizer, ou porque é o único meio de encontrar os narradores e a necessidade de palavra diante de um mundo opaco?” (p. 59), conforme interroga Jean Pierre Ryngaert (1998)? Em termos histórico-sociológicos, as formas com que a sexualidade das personagens aparece nos textos refletem as discussões sobre o assunto? Neste sentido, para quais discursos e questionamentos políticos apontam? São exemplares expressivos de um teatro chamado “brasileiro”? Qual a herança do “teatro desagradável” (Castro, 1993, p.37) de Nelson

⁸⁰ *Deus sabia de tudo e não fez nada* cumpriu temporada no TUSP e no teatro Sérgio Cardoso entre 2001 e 2003 e não foi oficialmente publicada; As peças curtas *Dentro* e *A cicatriz é a flor* participaram da Mostra de Dramaturgia Contemporânea do SESI em 2002 e foram encenadas em 2004 no Teatro Arena. Elas formam o díptico do projeto dramático intitulado *Body Art*; *Agreste*, sob a direção de Marco Aurélio, com a Cia. Razões Inversas, ganhou o prêmio Shell e APCA de melhor autor no ano de 2004.

Rodrigues para o trabalho de Moreno? A antropofagia presente em sua obra é herdeira do teatro oswaldiano de José Celso Martinez Correa? A radicalidade dos manifestos de Antonin Artaud dialoga com o projeto dramatúrgico de Newton Moreno?

Objetivamos vasculhar possíveis respostas para essas perguntas de forma a encontrar soluções e apontamentos significativos para a nossa questão principal (ou seja, qual a representação da sexualidade nestas obras?), e contribuir com este trabalho para uma maior compreensão das heranças e tendências de uma parcela da nova dramaturgia brasileira. Julgamos importante esclarecer que não temos o plano de realizar uma investigação sociológica, psicanalítica ou antropológica *stricto sensu* do conceito de sexualidade, nem tampouco criar um manual didático de sua história no teatro brasileiro, por não ser este o objetivo central da dissertação. Mas, evidentemente, a abordagem dos textos teóricos e não teóricos que, *a priori*, se apresentam (vide metodologia e fundamentação teórica), perpassarão nossa análise por serem fulcrais no entendimento das peças em suas várias nuances dramatúrgicas, em sua riqueza sónica e na análise da duplicidade de seu discurso teatral.

2. METODOLOGIA

Pretende-se, recorrendo ao método teórico-bibliográfico, investigar com propriedade acadêmica as obras *Body Art*, *Agreste*, *Deus sabia de tudo e não fez nada* e o contexto no qual elas ocorrem. Partiremos do texto dramático (*corpus* deste trabalho) e de sua fortuna crítica, baseando-nos nos estudos de Anne Ubersfeld (2005), em busca de desvendar os aspectos dramatúrgicos do texto, seus procedimentos estéticos, e refletir, a partir das indicações intrínsecas às peças, sobre as vias possíveis de leitura e encenação, como parte indissolúvel do todo dramático, composto por fábula e espetáculo, diálogos e didascálias.

Ubersfeld (2005) dedica-se a nos ensinar a ler o texto dramático. A princípio, determinados conceitos da autora foram selecionados para nos auxiliar a “ler” as peças escolhidas: a relação texto-representação (p. 1-5); o signo⁸¹ no teatro (p. 8-16) e o caráter “tabular” dos signos (p. 32); noções de sujeito e objeto (p. 42-44); a crise da personagem (p. 69-70); público e teatralização (p. 112); os significantes temporais (p. 132-137); e análise do discurso (p. 157-187). Valendo-nos também de outros

⁸¹ Para aprofundamento semiológico: GUINSBURG, J.; TEIXEIRA COELHO NETTO, J; CHAVES CARDOSO, R. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

pensadores do teatro contemporâneo, tais como Jean-Pierre Ryngaert (1998) e Jean-Pierre Sarrazac (2005), a nossa tarefa consiste em revelar e discutir cada um desses conceitos nos textos em questão.

Conforme já mencionado, o objetivo maior deste projeto é identificar a questão da sexualidade em Moreno, pois a principal hipótese da qual partimos é a de que esta seja a espinha dorsal temática a partir da qual o discurso teatral propriamente dito vai sendo tecido e faz surgir peças extremamente complexas em termos dramáticos, capazes de merecerem uma análise mais criteriosa, no contexto de um mestrado acadêmico. Para atingir este objetivo, além do aporte teórico-bibliográfico específico da estética e do discurso teatrais que necessariamente conduz este projeto, também nos dedicaremos a estudos teóricos que abordam o dionisismo no teatro grego e a figura de Dioniso no imaginário do teatro brasileiro; aos pontos altos da história da sexualidade no teatro brasileiro da colônia até o século XX; aos manifestos de Antonin Artaud; a questões da história e sociologia da sexualidade, segundo Michael Foucault, Anthony Guiddens, Michel Maffesoli, entre outros. Em complemento, gostaríamos de realizar entrevistas *in loco* com o encenador Marco Aurélio Martins, com o autor Newton Moreno, e com o crítico-pesquisador Antônio Rogério Toscano.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

Fundamentação teórica

Na origem do teatro grego eram célebres os rituais consagrados em honra ao deus Dioniso. Desde os cortejos até o êxtase dos bacanais dionisíacos, os exercícios orgiásticos compunham o espírito livre do teatro e da sociedade da época⁸²: no imaginário ocidental, o teatro nasce na Grécia Antiga em meio às orgias; no Brasil, trabalhos como os de Décio de Almeida Prado (2008) e João Silvério Trevisan (2002) nos revelam que, ao oscilar entre a igreja e o poder, o teatro brasileiro desde o início trilhou nas fronteiras do sagrado e do profano. Michel Foucault (2012), escrevendo sobre a história da sexualidade, ao contestar – em partes – a “hipótese repressiva”⁸³, considera mesmo que as tentativas de mascaramentos e proibições por meios de “técnicas de poder” (2002, p.19), acabam por incitar ao invés de reprimir.

⁸² VERNANT, J.P. **O Dioniso mascarado das *Bacantes* de Eurípides**. In VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET, P. Mito e tragédia na Grécia antiga. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STOREY, I.C.; ALLAN, A. (eds.) **A guide to ancient Greek Drama**. Oxford: Blackwell, 2005.

⁸³ Teoria da sexualidade, característica das sociedades burguesas, que teria se iniciado no fim do século XVI.

Afora Qorpo Santo (1829-1883), descoberto somente nos anos 1960, até o início do século passado, a sexualidade no teatro brasileiro escancarava-se nos bastidores do palco, sendo o início da vida noturna, e desfilava na ponta dos pés dentro da cena, camuflada em prostitutas elegantes, e nos duplos sentidos nas comédias (PRADO, 2008, p. 107), esbarrando continuamente nos limites da moral. No caldeirão das efervescências do século XX – o desenvolvimento da psicanálise, as revoluções sexuais na luta por direitos iguais, e o advento da Aids no início dos anos 80 – nos deparamos com um período bastante fértil para nossa pesquisa. No Brasil, por exemplo: o dramaturgo Nelson Rodrigues (1912-1980), o “Anjo Pornográfico”, cuja expressão “[...] se traduziu no vômito lançado à sociedade, quando pôs a nu todas as suas mazelas de fundo sexual” (Magaldi, 2006, p. 141); o encenador José Celso Martinez Correa (1937-), um dos pilares do movimento tropicalista, que ainda hoje escandaliza com suas encenações que remontam diretamente aos rituais dionisiacos; o grupo teatral Dzi Croquettes que, defendendo a liberdade de expressão, foi um estímulo para a revolução sexual e comportamental da época (Moreno, 2002, p. 04). Há, inegavelmente, e não menos relevantes, muitos outros destaques desta mesma seara no Brasil, não contemplados por este trabalho, ora pelos limites naturalmente impostos a um projeto de dissertação de mestrado, ora por desconfiarmos dialogar menos diretamente com o objeto em questão.

No teatro europeu, na contramão da concepção moderna wagneriana de teatro como arte total, aquela que abarca todas as outras, tal como os gregos a compreendiam⁸⁴, encontramos Jerzy Grotowski (1933-1999) na segunda metade do século XX em busca de um teatro capaz de assumir a sua pobreza, retirar os excessos para alcançar o que poderia haver de mais essencial nesta arte (1992, p. 19). Grotowski chega, por fim, a dois conceitos que considera resumir o seu trabalho: “[...] o teatro pobre e a representação como um ato de transgressão” (1992, p. 16). Isto é, o teatro se resume essencialmente a ator e espectador (p.28), e tem uma função transgressora, de desafiar tabus, “[...] rasgar a máscara da vida” (p. 29). Antonin Artaud (1896-1948), estimado por muitos como o grande profeta do teatro do século passado, e quiçá dos rumos de uma nova cultura ocidental, teria aberto os caminhos que Grotowski, dentre

⁸⁴ CARLSON, M. **Teorias do teatro. Estudo histórico-crítico: dos gregos à atualidade**. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

outros, trilhou posteriormente. Artaud, com seu manifesto *Teatro da Crueldade*⁸⁵, clamava por novos rumos para o teatro:

[...] no ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração (1999, p. 93)

Artaud vislumbrava um teatro libertário, pulsante, menos literário, menos burguês. Enclausurado em manicômios franceses grande parte de sua vida⁸⁶, não foi impedido de, a duras penas, através de cartas, livros e manifestos, apontar ventos de mudanças para um teatro renovado. Grotowski afirma que “[...] Artaud era um sonhador extraordinário, mas seus escritos têm pouco significado metodológico porque não são frutos de longa pesquisa prática. São uma profecia espantosa, não um programa” (1992, p. 21). O ator e pesquisador Renato Ferracini (2003) acredita que “[...] as propostas de Artaud e Grotowski tocam-se na filosofia”, sendo Grotowski, de fato, mais objetivo, interessado em transformar o corpo do ator (2003, p.66). Seja como for, o que nos interessa no teatro artaudiano é aqui a fé potente na urgência por rupturas, seus “chamados” proféticos que atingiram a todas as instâncias do fazer teatral. Acreditamos encontrar em Newton Moreno, e mais diretamente em *Deus sabia de tudo e não fez nada*, *Body Art* e *Agreste*, exemplares de uma dramaturgia artaudiana, desejante de mudanças, tramas nas quais a sexualidade é tecida de marginalidade, ignorância, desejo, morte, antropofagia, transcendência (entre outros elementos), em um texto cujo discurso amoroso e o requinte lírico são hábeis em transformar em poesia o lixo do mundo que paira “sobre lavouras, varais e gerações” (Moreno, 2005, p. 35).

Estágio atual da pesquisa

Estamos finalizando o primeiro semestre do mestrado. A pesquisa está em fase inicial, mas em um momento bastante efervescente, de um projeto em transformação, de textos novos que estão chegando. Percebemos a necessidade de aumentar o *corpus* do trabalho. A proposta inicial era a de pesquisar a sexualidade somente na obra *Dentro*. Intenciona-se agora pesquisá-la em três obras de Newton Moreno: *Body Art* (*Dentro* e *A cicatriz é a flor*), *Agreste*, e *Deus sabia de tudo e não fez nada*. Cursamos neste período três matérias que demandaram uma carga extensa de

⁸⁵ Na obra **O teatro e seu duplo** (1999).

⁸⁶ ARTAUD, A. **Cartas Desde Rodez**. Madrid: Fundamentos, 1980.

leitura e dedicação e que, se ainda não resultaram no desenvolvimento da escrita da dissertação, certamente contribuíram para formação e aprofundamento intelectual.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. **Profanações**. Lisboa: Cotovia, 2006.
- ANDRADE, O. **O rei da vela**. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1967.
- ARTAUD, A. **Cartas Desde Rodez**. Madrid: Fundamentos, 1980.
- _____. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. 2ª ed. Lisboa: Moraes, 1980
- BIEBER, Margarete. **The History of the Greek and Roman Theater**. 2nd edition, Revised and Enlarged. New Jersey: Princeton University Press, 1961.
- BONFITTO, M. **O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DZI CROQUETTES. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: TRIA Productions, Canal Brasil. Edição: Raphael Alvarez. Roteiro: Tatiana Issa. Cinematografia: Jorge Galo, Raphael Alvarez, Tatiana Issa. Brasil, 2009.
- EURÍPIDES. **Bacas**. Estudo e tradução de J.A.A. Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.
- FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2012.
- GENET, J. **Théâtre complet**. Édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin et Gilbert Dichy. Paris: Gallimard, 2002.
- GIDDENS, A. **A transformação da intimidade**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1992.
- GUINSBURG, J.; TEIXEIRA COELHO NETTO, J; CHAVES CARDOSO, R. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- INGARDEN, R. [e outros]. Org. e trad. de Luiz Arthur Nunes [e outros]. **O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática**. Porto Alegre: Globo, 1977.
- MAGALDI, S. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. **Teatro sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MORENO, N. **Agreste Body art A refeição**. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2008.
- _____. A máscara alegre: contribuições da cena gay para o teatro brasileiro. **Sala preta** – USP. São Paulo, 2002, p. 04.
- ORMOND, A. Pare, repare. **REVISTA CINÉTICA**. Belo Horizonte: 2010. ISSN: 1983-0343. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/dzicroquettes2.htm>. Acesso em: Julho de 2013.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PRADO, D. de A. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- _____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988
- RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

- RYNGAERT, Jean Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SADE, M. **Os 120 dias de Sodoma, ou, A escola da libertinagem**. Tradução de notas de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SARRAZAC, Jean Pierre. **O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas**. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SILVÉRIO TREVISAN, J. **Devassos no paraíso. A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- SIQUEIRA, E.B.S. **A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno**. Recife : O Autor, 2007. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2007.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880 – 1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TOSCANO, A.R. Agreste: uma dramaturgia desejante. **Sala preta** – USP. São Paulo, 2009, p. 105-113.
- UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VELOSO, C. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia de bolso, 2008.
- VERNANT, J.P. **O Dioniso mascarado das Bacantes de Eurípides**. In VERNANT, J.P.;
- VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

O CORPO EM O MULATO, CASA DE PENSÃO E O CORTIÇO, DE ALUÍSIO AZEVEDO.

Rafaela Vareda Goffredo

Mestranda

Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel (Or.)

Inicialmente cabe informar que a descrição do estágio atual da pesquisa ora apresentada tem início e desenvolvimento parcial nas atividades desenvolvidas no âmbito da pesquisa de Iniciação Científica Departamental iniciada em setembro de 2010 e, posteriormente, com a bolsa PIBIC/CNPq implementada em março de 2012, orientada, nos dois momentos, pela Prof^a. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel. Vale ressaltar que, como o início do curso de Mestrado deu-se em março e houve a integralização de créditos em disciplinas no primeiro semestre de 2014, a pesquisa é ainda incipiente.

Para o Naturalismo, de acordo com Afrânio Coutinho (1969, p. 8), a arte deve conformar-se com a natureza, utilizando-se dos métodos científicos de observação e experimentação no tratamento dos fatos e das personagens. Desse modo, o homem é tratado como um caso a ser analisado e o corpo tanto quanto o espírito se desenvolvem e atuam debaixo do condicionamento total e inevitável.

Diante da pouca gama de estudos que versam sobre o corpo nos romances *O mulato*, *Casa de pensão* e *O cortiço*, de Aluísio Azevedo e, partindo do pressuposto de que, segundo Josué Montelo (1969, p. 68), no Naturalismo brasileiro, três problemas interessaram os romancistas mais de perto: a luta contra a Igreja, a reação ao preconceito de cor e a questão sexual, propõe-se desenvolver uma leitura crítica do tratamento da questão sexual por meio da análise da construção do corpo nessas três obras. A pesquisa centra-se, principalmente, nas personagens que, segundo Ferreira (1997, p. 27), corporificam temas de patologia social (miséria, criminalidade, desequilíbrio psíquico, amoralismo, desvios sexuais) e que, por isso, têm vícios, doenças e apresentam-se num cenário cotidianamente marcado pelo tom acinzentado e fatalista, animalesco e mecânico, que reflete o pensamento pessimista do fim do século.

Para a escolha das obras estudadas na pesquisa, foi necessário adotar alguns critérios. Assim, *O mulato*, *Casa de pensão* e *O cortiço* são obras que registram concepções típicas do século XIX, ao assumirem a postura da objetividade científica. Ao mesmo tempo, tais romances interessam porque trazem o corpo como espetáculo, permitindo adentrar no erótico, que pode ser uma via para a construção do estético e do simbólico. Nessas obras, o desejo e o sexo têm papéis fundamentais no processo de degradação e de promoção do destino trágico das personagens, principalmente as masculinas. É importante destacar que, segundo Bulhões (2003, p. 195-196) não é apenas em ambiente das camadas populares, como o cortiço, que se encontram o sexo e suas expressões mais pungentes, mas também no leito nupcial do quarto burguês.

A designação e a delimitação do tema do projeto – o corpo nas três obras selecionadas – completam-se com a indicação do modo de abordagem desse tema que é o estudo das categorias narrativas que o enformam: a história, as personagens, a focalização, o narrador, o tempo e o espaço. Segundo Marcelo Bulhões (2003, p. 184-185), o narrador naturalista tem o poder “divino” da onisciência e da onipresença. Tal focalização narrativa, também chamada de focalização zero⁸⁷, permite perscrutar os segredos das personagens e adentrar os ambientes em que se recolhem os desejos, que estão na base dos corpos e movimentos eróticos.

A força da plasticidade das cenas de erotismo naturalista, conforme Bulhões (2003, p. 186), parece ser decisiva para que se possa empreender uma avaliação do caráter provocante e sedutor que os romances naturalistas desempenharam e desempenham junto aos leitores de gerações distintas. Tanto os romances de Aluísio Azevedo, como *A carne* de Júlio Ribeiro, trazem a busca obcecante da compreensão do corpo e do desejo no discurso da literatura, que é palco de tensões e espaço de desassossego, momento de recriação do mundo pela linguagem, na medida em que expõe elementos que os moralistas sempre procuram esconder e punir, como o componente sexual. Um movimento interessante que se dá na prosa naturalista, é que o desassossego incitado pela publicação e leitura dos livros corresponde ao desassossego dos seres da ficção.

Os três romances adotados para a pesquisa, ainda demonstram, de maneiras diferentes, que a literatura realista-naturalista esteve empenhada na luta contra o seu

⁸⁷ Termo definido por Genette ([197-]), e que diz respeito à “visão por trás”, expressão criada por Jean Pouillon, para significar que o narrador sabe mais que a personagem, ou, mais precisamente, possui um campo de conhecimento praticamente ilimitado.

tempo e a ciência era uma de suas armas. Muitos dos escritores estavam mesmo investidos do papel de reformadores sociais, como é o caso de Aluísio Azevedo. Nesse papel, o escritor realista-naturalista tem a tarefa de encarar os tabus, de olhá-los a fundo, mirá-los e trazê-los à tona. Em contraposição, para Michel Foucault (apud BULHÕES, 2003, p. 196), a ciência do século XIX é conservadora. Embora utilizada como forma de combate de escritores, os discursos científicos eram carregados de controle e poder, pela observação dos comportamentos, pela punição de desvios e patologias, pela administração da fecundidade e da sexualidade.

De acordo com Brayner (1973, p. 28), Aluísio Azevedo, Adolfo Caminha, Júlio Ribeiro são obcecados pela imagem do corpo, por sua configuração, sua interioridade, seu funcionamento, pelas patologias e pela metáfora orgânica, além de proporem a revelação e o escândalo dos segredos desse corpo e, por meio dele, da estrutura social. Ainda de acordo com a estudiosa (BRAYNER, 1973, p. 92-93), Aluísio Azevedo recorre, sobretudo, à comparação e à metáfora no processo de “observação das afinidades” decorrente da tentativa de comunicar um mundo que sente como animal e animalizante.

Apesar da tentativa de uma nova moral sexual, o romance naturalista, segundo Bulhões (2003, p. 200) “é um espaço discursivo que expõe marcas de frustração”. Na tarefa de representação do desejo, esse tipo de romance expõe as marcas do conflito entre o campo das pulsões sexuais e o das proibições da civilização, que se traduz no mal-estar que as personagens tragicamente carregam. Dessa forma, o “fracasso naturalista”, segundo Marcelo Bulhões (2003, p. 201) é baseado em três vertentes: 1) um saldo de frustrações e traumas revelado pelas personagens que aponta para o caráter inalcançável da realização erótica; 2) alguns temas que seriam depois explorados pela psicanálise, entre os quais, as pulsões, o mundo onírico, o sentimento de culpa; 3) o projeto frustrado de uma nova moral sexual, livre e desprendida de padrões coercitivos.

As obras *O mulato* e *Casa de pensão* representam a frustração da utopia sexual na sociedade burguesa, patriarcal e capitalista, sendo a manifestação histórica expressão máxima do caráter insatisfatório e miserável da sexualidade. No caso de Amâncio de *Casa de pensão*, a busca e a entrega sexual da personagem é totalmente instintiva, guiada pelo desejo, que é incontável, gerando uma espécie de conflito interior. Já no caso de *O cortiço*, segundo Bulhões (2003, p. 215), a sexualidade tem uma versão menos infeliz, na qual o peso da civilização não significa um freio à

satisfação sexual. Aqui, nada de heroínas históricas e poucas estão protegidas na estufa e nos privilégios da vida burguesa. Nessa obra, quase todas as personagens estão sob a ação radiosa da tropicalidade, que amolece a resistência, conduz à indolência e ao sexo quase destituído de culpa.

A metodologia adotada nesta pesquisa baseia-se, inicialmente e também durante o desenvolvimento da pesquisa, no levantamento, na seleção, na leitura e no fichamento de textos indicados pela orientadora ou levantados pela orientanda (estes selecionados pela primeira). Naturalmente, os romances que compõem o *corpus* serão também fichados. Com o fichamento dos textos abaixo elencados proceder-se-á à análise das narrativas, à comparação entre elas tendo em vista o tema da pesquisa.

O material teórico divide-se em quatro grupos de textos. O primeiro compõe-se de histórias da literatura que tratam dos romances em questão e de ensaios críticos sobre Aluísio Azevedo e as obras em pauta. Das histórias da literatura serão fichados os capítulos ou itens que dizem respeito ao Naturalismo e a Aluísio Azevedo. São elas: *História concisa da literatura brasileira* de Alfredo Bosi (1970), o primeiro volume de *A literatura brasileira: origens e unidade* de José Aderaldo Castello (1999), o terceiro volume de *A literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho (1969) e *Prosa de ficção: de 1870 a 1920* de Lúcia Miguel Pereira (1957). Em relação aos ensaios críticos, baseamo-nos nas seguintes obras: *Aluísio Azevedo, uma vida de romance* de Raimundo de Menezes (1958), *Aluísio Azevedo, vida e obra (1857-1913)* de Jean-Yves Mérian (1988), *Aluísio Azevedo e a polêmica d'O mulato* de Josué Montelo (1975), *Sagas de dois naturalistas: Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro* de Álvaro Lins (1963) e “De cortiço a cortiço” de Antonio Candido (1993).

O segundo grupo é composto de ensaios específicos sobre o corpo no Naturalismo brasileiro, como *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro* de Marcelo Bulhões (2003) e *A metáfora do corpo no romance naturalista* de Sonia Brayner (1973).

O terceiro grupo é formado por ensaios sobre o corpo de modo geral, como: *O erotismo* de Georges Bataille (2013), *Corpo e cultura: múltiplos olhares*, organizado por Jonas Gonçalves Coelho e Marcelo Bulhões (2009), *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*, organizado por Guacira Lopes Louro, Jane Felipe e Silvana Vilodre Goellner (2003), *Corpo, gênero e sexualidade*, organizado por Dagmar Meyer e Rosângela Soares (2013) e *História do corpo*, organizado por Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello e Alain Corbin (2008).

O quarto grupo é constituído de estudos teóricos da narrativa como: *Discurso da narrativa* de Gérard Genette ([197-]), *Espaço e romance* de Antônio Dimas (1994), “Espaço romanesco e ambientação” de Osman Lins (1976), *O foco narrativo* de Ligia Chiappini Moraes Leite (1999) e *Dicionário de narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, A. **Casa de pensão**. 9.ed. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. **O cortiço**. São Paulo: Ática, 1974.
- _____. **O mulato**. 12.ed. São Paulo: Ática, 1994.
- BOSI, A. O Realismo. In:_____. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 181-217.
- BAKHTIN, M. A forma espacial da personagem. In:_____. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 21-84.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BATAILLE, G. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BRAYNER, S. **A metáfora do corpo no romance naturalista**: estudo sobre *O cortiço*. Rio de Janeiro: São José, 1973.
- BULHÕES, M.; COELHO, J. G. (Org.). **Corpo e cultura**: múltiplos olhares. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. p. 61-70
- CANDIDO, A. De cortiço a cortiço. In:_____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 124-152.
- CANDIDO, A; CASTELLO, J. A. Realismo, Parnasianismo, Simbolismo. In:_____. **Presença da literatura brasileira**. São Paulo: DIFEL, 1976. v.2. p. 89-97.
- CASTELLO, J. A. O último quartel do século XIX: a narrativa ficcional. In:_____. **A literatura brasileira**: origens e unidade. São Paulo: EDUSP, 1999. v.1. p. 364-406.
- COURTINE, J-J.; VIGARELLO, G.; CORBIN, A. (Org.). **História do corpo**: da Renascença às Luzes. Direção de Georges Vigarello. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. v. 1.
- _____. **História do corpo**: da Revolução à Grande Guerra. Direção de Alain Corbin. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. v. 2.
- _____. **História do corpo**: as mutações do olhar – o século XX. Direção de Jean-Jacques Courtine. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. v. 3.
- COUTINHO, A. Realismo. Naturalismo. Parnasianismo. In:_____. (Org.). **A literatura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v.3. p. 3-26.
- DIMAS, A. Um jantar na pensão. In:_____. **Espaço e romance**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994. p. 47-56.
- FERREIRA, L. A. **Roteiro de leitura**: O cortiço de Aluísio Azevedo. São Paulo: Ática, 1997.
- FRANCHETTI, P. Apresentação. In: AZEVEDO, A. **O cortiço**. São Paulo: Ateliê, 2012. p. 9-63
- FREUD, S. **O mal estar na civilização**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

- HAMON, Ph. O que é uma descrição?. In:_____. ROSSUM-GUYON, F. Van et al. **Categorias da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega,19[--]. p.77-102 (Vega Universidade)
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. 9.ed. São Paulo: Ática, 1999.
- LINS, A. Sagas de dois naturalistas: Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro. In:_____. **Os mortos de sobrecasaca**: obras, autores e problemas da literatura brasileira – ensaios e estudos – 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- LOURO, G. L.; FELIPE, J.; GOELLNER, S. V. (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade**: um debate contemporâneo na educação. 4. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- MAIA, A. F. Notas sobre a dialética do corpo segundo T. W. Adorno. In:_____. BULHÕES, M.; COELHO, J. G. (Org.). **Corpo e cultura**: múltiplos olhares. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. p. 61-70
- MENEZES, R. de. **Aluísio Azevedo**: uma vida de romance. São Paulo: Martins, 1958.
- MÉRIAN. J.-Y. **Aluísio Azevedo**: vida e obra (1857-1913). Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1988.
- MEYER, D.; SOARES, R. (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade**. 3. ed. Porto Alegre: Mediação, 2013.
- MONTELO, J. A ficção naturalista. In:_____. COUTINHO, A. (Org.). **A literatura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v.3. p. 63-81.
- _____. **Aluísio Azevedo e a polêmica d'O mulato**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- PEIXOTO JUNIOR, C. A. **Metamorfoses entre o sexual e o social**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- PRETI, D. **Sociolinguística**: os níveis de fala. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1977.
- PEREIRA, L. M. **Prosa de ficção**: de 1870 a 1920. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957. p.121-176.
- REIS, C; LOPES, A. C. M. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.
- RIBEIRO, R. A. S. Do corpo-cultural ao corpo coletivo: metáforas do espaço social contemporâneo. In:_____. BULHÕES, M.; COELHO, J. G. (Org.). **Corpo e cultura**: múltiplos olhares. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. p. 223-231
- SARMENTO, R. **Do cortiço à cidade de Deus**: a representação dos *de baixo* na literatura e no cinema. 2013. 249 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Porto Alegre, 2013.
- SILVA, I. A. (Org.). **Corpo e sentido**: a escuta do sensível. São Paulo: UNESP, 1996.
- SODRÉ, N. W. **O naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- VIANNA, L. H. **Cenas de amor e morte na ficção brasileira**: o jogo dramático da relação homem/mulher na literatura. Rio de Janeiro: EdUFF, 1999.

LEITURAS DO TRÁGICO SOB A PERSPECTIVA DO ROMANCE REALISTA: UM ESTUDO SOBRE “MADAME BOVARY” E “ANNA KARIÊNINA”

Rafhael Borgato

Doutorando – Bolsista FAPESP

Profa. Dra. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas (Or.)

Introdução

Os célebres romances oitocentistas *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e *Anna Kariênina*, de Leon Tolstói, possuem em comum, entre outras características, o fato de discutirem a questão do adultério feminino. Tema caro à estética realista, a infidelidade conjugal da mulher não deixa de ser um reflexo da própria organização social burguesa, que vive seu apogeu no século XIX – o século do positivismo de Comte, do determinismo de Taine, ou seja, da organização racional da sociedade, da percepção de que cada indivíduo possui lugar demarcado no tecido social de acordo com o meio em que nasceu e onde vive, com suas habilidades individuais, com seu poderio financeiro, sua influência política e, muito importante para compreender a história do século em questão, seu gênero. Pois é exatamente o tema central representado nos romances a que se dedica este estudo: o lugar demarcado da mulher na organização racional da sociedade burguesa. Para ser mais específico: os romances mostram uma tensão, presente na tentativa de libertação feminina, que, nesse contexto, não poderá se dar de outra forma senão no questionamento da vida conjugal. Emma Bovary e Anna Kariênina são mulheres adúlteras, pois às mulheres oitocentistas da sociedade ocidental resta o papel doméstico – de esposa e mãe – e a busca pela liberdade individual, pela afirmação de sua vontade, se dá no ato de infidelidade ao marido, à estrutura social que determina seu destino.

Este projeto de Doutorado parte da premissa de que o ato do adultério e suas respectivas consequências constituem o elemento trágico de ambos os romances. Deve-se ressaltar, contudo, que o termo “trágico” aqui não é usado como lugar-comum, mas como um conceito extraído do pensamento filosófico de Schelling, que definiu o trágico como uma afirmação da liberdade individual – o sujeito que, diante do obstáculo de uma força objetiva maior do que sua força individual, não se entrega sem lutar, prestando, assim, uma honra à liberdade, mesmo que o resultado de seus esforços seja,

necessariamente, sua morte. Para Schelling (1979), o trágico é a superação da oposição sujeito-objeto, uma vez que é responsável por unificar espírito e natureza. A tragédia constitui-se, então, como o absoluto, unidade e identidade. A luta do herói é a afirmação da liberdade individual; sua morte é uma prova da intransponibilidade da força objetiva. No entanto, a derrota do herói não representa o retorno ao estado objetivo anterior; haverá uma alteração, causada pela tensão, pelo conflito entre o esforço individual e o mundo estático contra o qual ousou se sublevar. Ao mesmo tempo, o conceito de trágico foi exposto por estudiosos estruturalistas da Tragédia Grega (como Vernant, Vidal-Naquet e Charles Segal), que buscavam na estrutura da sociedade em que se originou essa forma de arte as explicações para o que o texto poderia significar em seu contexto de origem. Vernant (1999), por exemplo, afirma que o sentido da Tragédia Grega é indissociável do pensamento social da cidade, uma forma de discussão dos direitos dos cidadãos e de questões morais acerca de seus atos. Já Charles Segal (1986) diz que a irracionalidade do tecido social da Grécia Antiga é revelada sob as superfícies do mito, do culto e de outras formas sociais (exploradas pela arte trágica). Os estudos estruturalistas da tragédia também serão importantes para o desenvolvimento do trabalho à medida que relacionam o trágico ao pensamento de uma sociedade sobre si mesma, à percepção das irracionalidades de uma organização social que se pretende racional – e não deixa de ser este o caso da sociedade do século XIX, representada literariamente pelo Realismo burguês, discutido em nosso trabalho através dos romances já citados.

Existe, portanto, uma confluência entre as duas teorias do trágico abordadas, pois ambas tratam de duas forças em conflito (a força objetiva ou organização social confrontada pela força do indivíduo ou do cidadão que surge como a figura que discute o pensamento social e revela as irracionalidades por trás de formas consagradas culturalmente). As protagonistas – Emma Bovary e Anna Kariênina – são, nos romances analisados, as personagens trágicas, as forças individuais, aquelas que colocarão em pauta e discussão sobre uma organização social que se pretende racional, baseada em papéis determinados de dominação e submissão.

Objetivo

O trabalho tem como tese central discutir a possibilidade de organização do gênero romance como forma trágica, com um olhar específico sobre as características do romance realista burguês do século XIX em duas de suas obras fundamentais:

Madame Bovary e *Anna Kariênina*. Fizemos este recorte pois concordamos com Sidney Zink, o qual diz em seu ensaio “The novel as a medium of modern tragedy” (1958) que a tragédia moderna (introspectiva, baseada no indivíduo fragmentado, permeado por dúvidas) encontra campo fértil para seu desenvolvimento dentro do gênero romance, pois este possui os requisitos necessários para a melhor representação dos conflitos interiores. Partimos do individual para o social, considerando que os dois estão interligados, visto que o conflito do indivíduo se baseia num conflito com a força social (Schelling fala em uma força maior e, na sociedade secularizada da burguesia, esta força maior não são mais os deuses gregos, mas a própria organização social), logo, a tragédia individual não deixa de representar também um debate em torno das questões éticas que envolvem a sociedade. Escolhemos obras eminentes do romance realista justamente por ser o romance uma forma artística tipicamente burguesa que encontra no Realismo do século XIX sua maturidade formal e estilística, a qual, para nós, passa pelo desenvolvimento do elemento trágico. Queremos demonstrar, além disso, que não há necessariamente uma cisão entre trágico individual e social, mas que ambos se complementam, ao menos quando desenvolvidos no período que nos dedicamos a estudar.

Metodologia

O desenvolvimento da pesquisa se dará da seguinte forma (as obras a serem utilizadas – as principais delas – estão citadas na bibliografia:

- 1) Conceituação de gêneros literários; história da tragédia e do conceito de trágico; o caráter híbrido do gênero romance; o romance como epopeia; a possibilidade do romance como tragédia;
- 2) Exposição do contexto social europeu do século XIX; contextualização da estética literária burguesa conhecida como Realismo;
- 3) Análise das personagens femininas dos dois romances, tomando por base obras teóricas que discutam o papel da mulher na sociedade oitocentista e fortuna crítica sobre o assunto (relacionada às obras escolhidas), a fim de que haja uma melhor compreensão do que significa o adultério nesse contexto e por que este ato marca o princípio da trajetória trágica de ambas as personagens;
- 4) Argumentação a respeito de como o tema abordado constitui uma possibilidade de leitura do romance como tragédia.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 3. Ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- AUERBACH, E. **Mimesis**: A representação da realidade na literatura ocidental. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia, 1970.
- ELIAS, N. **O processo civilizador**: Uma história dos costumes. v. 1. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 2 v.
- FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Trad. Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- FREUD, S. O mal-estar na civilização. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- JONES, J. **On Aristotle and Greek Tragedy**. 2 ed. Stanford: Stanford University Press, 1980.
- KEHL, M. R. **Deslocamentos do feminino**: A mulher freudiana na passagem para a modernidade. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- LESSING, G. E. Dramaturgia de Hamburgo. In: _____. **De teatro e literatura**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Herder, 1964.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- LUKÁCS, G. O romance como epopeia burguesa. **Ensaio Ad hominem/ Estudos e edições Ad hominem**, n. 1, tomo 2, p. 87-135, 1999.
- MACHADO, R. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.
- PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada**: (4) da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SCHELLING, F. W. J. Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo. In: _____. **Obras escolhidas** (coleção Os Pensadores). Trad. Rubens Rodrigues Torres. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- SCOTTI, S. **A estrutura da histeria em Madame Bovary**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- SEGAL, C. **Interpreting Greek Tragedy**: Myth, Poetry, Text. Ithaca; London: Cornell University Press, 1986.
- STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- SZONDI, P. **Ensaio sobre o Trágico**. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- TOLSTOI, L. **Anna Kariênina**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga: I e II**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ZINK, S. The novel as a medium of modern tragedy. **The journal of aesthetics and art criticism**, v. 17, n. 2, p. 169-173, dez. 1958.

ELEMENTOS MITOLÓGICOS E FOLCLÓRICOS INTEGRANTES DA ESTRUTURA MORFOLÓGICA DE NARRATIVAS POPULARES CELTAS

Raquel de Vasconcellos Cantarelli
Doutoranda – Bolsista CAPES
Profa. Dra. Karin Volobuef (Or.)

Embora os contos populares em geral tenham evoluído de forma a integrar grande parte da literatura infantil atual, ainda há muito a ser compreendido sobre sua composição, suas relações com a sociedade na qual foram engendrados e as transformações que os afetaram no decorrer do tempo ou ao serem expostos a outros grupos sociais.

Propp (2006) contribuiu amplamente para esquematizar a estrutura-padrão dos contos de magia, morfologicamente especificados como “todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A) ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W⁰) ou outras funções usadas como desenlace” (Ibid., p.90). Ao dividir o conto em seus elementos constituintes fundamentais (funções) e estabelecer suas relações entre si e com o todo, Propp obteve os dados necessários para prosseguir com seus estudos e evidenciar as origens e transformações desse tipo de narrativa (Id., 1971; 2002).

Entretanto, contos populares que não se encaixam na classificação acima, por apresentarem estruturas diferentes, nem sempre se deixam definir pelo modelo proppiano, sendo que sua morfologia e evolução permanecem ainda inexatas. Assim, nossa proposta é analisar especificamente contos populares celtas, com estruturas diferentes das do conto de magia, a fim de determinar sua morfologia para, então, estabelecer a possível origem de seus elementos constituintes e os fatores socioculturais relevantes que condicionaram sua composição e evolução.

A decisão de selecionarmos narrativas específicas da sociedade celta deu-se pelo fato de elas exercerem, ainda hoje, grande impacto sobre o imaginário ocidental, tanto na constituição de sua literatura como em outros meios de linguagem artística. Como aqui também nos aprofundamos nas relações entre obra e sociedade, principalmente no que diz respeito aos fatores míticos, ritualísticos e crenças populares

que possam ter influenciado a composição dos contos, surgiu a necessidade de analisarmos obras de diferentes estruturas. Isso passou a ser considerado após estudos anteriores apontarem para a universalidade dos motivos que compõem os contos de magia, sendo que características inerentes à sociedade celta apresentaram-se em maior número apenas na superfície do texto (CANTARELLI, 2011), enquanto que contos de outros tipos, geralmente mais curtos, aparentam formar um conjunto com características intrínsecas mais peculiares à essa cultura.

Para essa pesquisa, utilizaremos um corpus de aproximadamente 50 narrativas celtas, compiladas originalmente na língua inglesa, selecionadas das coletâneas de Campbell (1890), Ellis (1999), Jacobs (1894; 2001) e Hyde (1910). A etapa inicial desse estudo será a realização de análises morfológicas, baseadas em Dundes (1996), Lévis-Strauss (1985; 1993) e Propp (2006), a fim de obtermos a esquematização de suas estruturas narrativas. Após delimitar seus elementos constituintes fundamentais, estabeleceremos as possíveis origens socioculturais dos diferentes motivos que compõem cada conto e as transformações relacionadas a diferentes estágios da sociedade celta, sendo especialmente enfatizados os aspectos míticos, ritualísticos e folclóricos presentes, uma vez que estes normalmente condicionam a composição da narrativa popular em geral (FRYE, 2000; PROPP, 2002), verificando os principais fatores axiológicos envolvidos, pelo método actancial de Courtés (1979).

Para melhor compreensão dos resultados, ao final de cada conjunto de análises, forneceremos uma tabela com os dados obtidos, a natureza dos mesmos e sua localização no conto, evidenciando as influências mitológicas e folclóricas mais importantes, as transformações que se destacam nos contos, bem como suas consequências para a narrativa popular celta em geral. Por último, procederemos às comparações entre os dados finais dos diferentes contos, para evidenciar se há diferenças relevantes entre os fatores sociais envolvidos na composição das diferentes estruturas apresentadas ou se estão inseridos nas narrativas de acordo com algum tipo de padrão.

Isso será realizado considerando-se as seguintes hipóteses: cada tipo de narrativa popular possui uma estrutura-padrão que pode ser esquematizada por meio de uma análise morfológica que evidencie seus elementos constituintes fundamentais; isso pode ser realizado por meio de um método adequado, ou por uma mescla de diferentes métodos que se ajustem ao propósito e, finalmente, contos que não sigam a forma

estrutural prevista como, por exemplo, a proposta por Propp (2006), ou Dundes (1996), ou que se desviem dos padrões gerais encontrados, podem ter sido afetados por questões culturais.

Quanto à última hipótese, observamos que Dundes (1996, p. 149-53) verifica que certos tipos específicos de conteúdo poderiam gerar certos tipos específicos de estrutura. O autor também chama a atenção para o fato de que contos que sofreram aculturação ao adentrarem uma nova sociedade, absorvendo novos costumes, tiveram certas partes de sua estrutura modificadas. Podemos, então, transferir essa aculturação geográfica para uma aculturação temporal, no caso de um conto celta que permaneça numa mesma região, mas seja submetido a influências de costumes relativos a épocas diferentes.

Com relação às narrativas celtas em si, Ellis (1999; 2003; 2007) aponta sua importância na formação da identidade dessas sociedades, desde a existência de textos míticos em abundância, até a tradição de confrarias de druidas e bardos, responsáveis pela disseminação oral de contos e lendas pelos países celtas. O cultivo intenso da tradição literária oral, fomentada principalmente pela veneração e respeito que o povo nutria pelos druidas, afetou fortemente o imaginário e a vida sociocultural dessas sociedades. Em sentido inverso, esse elevado grau de propagação veio a afetar as próprias narrativas: uma vez que aos druidas e bardos era garantido o livre acesso entre países celtas, havia o intercâmbio constante de contos engendrados em regiões diferentes, sendo isso terreno fértil para a transferência de motivos entre contos, bem como para a inserção de costumes e crenças estrangeiras a contos nacionais, fatores que influenciaram o desenvolvimento e evolução das narrativas populares.

Podemos também observar resquícios de crenças pagãs, oriundas dos primórdios da civilização celta, ainda hoje em seus contos. Segundo Ellis (1999) e Moore (1891), os celtas desenvolveram uma doutrina sofisticada da vida após a morte: a alma do morto renasceria em outro corpo no Outro Mundo, vivendo em companhia dos deuses, até que morresse ali para reencarnar neste mundo. Com o passar do tempo, tais deuses deixaram de ser objetos de devoção, sendo rebaixados à categoria de espíritos da natureza, como fadas, elfos e duendes, os quais tornaram-se personagens centrais das histórias disseminadas por várias regiões do mundo. Além disso, segundo Evans-Wentz (1911), as primitivas características pagãs relativas ao Outro Mundo foram mescladas a elementos cristãos, tendo sido introduzidas nas narrativas inferências tardias sobre o paraíso, inferno e purgatório, além da presença salmos, igrejas e altares, eliminando-se

aspectos embaraçosos à religião corrente, como temas relativos à doutrina de reencarnação. Assim algumas das peculiaridades das crenças e tradições celtas acima exemplificadas nos dão certa noção de como as narrativas populares podem ter sofrido várias alterações no decorrer do tempo, além de demonstrarem-se essenciais para elucidar a origem de certos motivos obscuros das histórias narradas por esses povos.

É notável também que certos aspectos da visão de mundo celta acabaram por influenciar a própria estrutura de seus contos. Por exemplo, o conto “Connla e a Donzela Encantada” (JACOBS, 2005, p. 15-18), protagonizado pelo herói Connla, narra a história de um príncipe que encontra uma donzela, cujo desejo é levá-lo consigo ao Outro Mundo. Após vários subterfúgios do rei para manter o filho junto a si em seu reino, o rapaz decide partir com a moça, e esse é o final da história.

A princípio, esse conto segue a sequência estrutural do conto de magia de acordo com Propp (2006): o herói sai de casa, encontra o meio mágico, parte para o Outro Mundo, entretanto, não há, como de costume, as aventuras do herói no Outro Mundo, seu retorno vitoriosos ao lar e casamento. Para um leitor desavisado, o conto pode deixar a desejar, terminando de forma abrupta e até sem sentido, mas segundo Evans-Wentz (1911, p. 353-55), ao menos até o século XIX, camponeses celtas acreditavam que seres do Outro Mundo vinham buscar não só a alma dos mortos, mas também os vivos que obtivessem uma maçã de prata sagrada. Ao atravessar ao mundo invisível, o mortal ali conduzido poderia tornar-se um herói ou rei, usufruindo de eterna juventude, o que é justamente o que a donzela deste conto em questão promete ao rapaz, dando-lhe uma maçã com propriedades milagrosas e convencendo-o a partir. Assim, fica subentendido o final feliz com casamento, riqueza e glória, para alguém que, acostumado às tradições celtas, compreende o que significa ter acesso ao Outro Mundo.

Outro tipo de conto, cuja estrutura foi possivelmente afetada por fatores culturais, é “O Campo dos Troncos Secos” (JACOBS, 2005, p. 39-42). Trata-se de uma história mais curta, cuja morfologia foi obtida pelo método de Dundes (1996). A narrativa apresenta os seguintes motivemas: carência / interdição / violação da interdição / ardil / engano / consequência. Observe que neste conto, não há o motivema esperado “reparação da carência”, para um final feliz. Aplicando-se também a análise actancial (COUTÉS, 1979, passim), verificamos que o estatuto final do protagonista, um camponês, permanece o mesmo que o inicial: o rapaz, após imaginar-se rico, não consegue obter efetivamente o objeto de valor buscado, restando-lhe apenas a desilusão. Isso ocorre porque para obter um tesouro, ele engana e maltrata um duende, o tipo de

conteúdo que motivaria desgraça na cultura celta e que motivou uma estrutura diferente neste conto. Moore (1891, p. 33-51) fornece uma descrição detalhada de como os camponeses celtas temiam as fadas, duendes e elfos. Eram considerados seres benevolentes desde que não fossem afrontados, caso contrário, poderiam causar todo tipo de infortúnio. Esse conto, então, serve como uma advertência de que há certas interdições que não devem ser violadas no mundo celta, porque não há meios de reparar os danos.

Ambos os contos apresentados exemplificam como as crenças populares podem interferir não apenas em seu conteúdo, mas também em sua composição. Para nos aprofundarmos nesse assunto, será necessário ampliar os estudos relativos à morfologia, mitologia e folclore celtas para utilizá-los na compreensão de como se dá a relação entre forma e o conteúdo das narrativas populares e como evoluíram nessa cultura.

Embora esta pesquisa se encontre em sua etapa inicial, ainda no processo de seleção de contos e fichamento bibliográfico, já podemos entrever que seu grande desafio concentra-se em dois pontos: primeiro, encontrar a metodologia adequada e, quando necessário, realizar as necessárias adaptações, para proceder à análise morfológica de cada tipo de narrativa, estabelecendo seus padrões recorrentes; segundo, trazer à luz a natureza sociocultural de motivos cujas origens sejam especificamente celtas, o que implica em uma pesquisa detalhada da cultura desses povos em complementação às análises intrinsecamente literárias.

Esse material não apenas ilustra como as mudanças do meio social afetam a composição do conto popular, mas acaba por iluminar a relevância da integração entre o estudo crítico formal e o histórico-social para que significados e simbolismos há muito esquecidos sejam trazidos de volta à vida, ampliando nossa compreensão do sentido da obra, a qual, num movimento recíproco, elucida os diferentes estágios do pensamento humano. A importância deste estudo é evidente não só para a compreensão do desenvolvimento de narrativas exclusivamente celtas, mas tem caráter bem mais abrangente: uma vez que esses contos possuem forma simples, ou seja, monotípica, que se repete como um padrão nas narrativas populares (JOLLES, s.d., *passim*; PROPP, 2006, p. 24-25), as informações aqui obtidas poderão ser utilizadas como ferramentas de comparação em estudos posteriores, relativos a contos pertencentes a outras sociedades, contribuindo para a melhor compreensão do gênero popular como um todo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica Literária**. Tradução do Grupo Casa. Bauru: Edusc, 2003. 442p.
- BLAMIRE, S. **Magic of the Celtic Otherworld: Irish history, lore and rituals**. Woodbury: Llewellyn Publications, 2009. 329p.
- 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, 1972. p.109-135.
- CAMPBELL, J.F. **Popular tales of the West Highlands**. Vol.1. London: Alexander Gardener of Paislay and London, 1890.
- CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O poder do mito**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. 25.ed. Palas Athenas: São Paulo, 2007. 250 p.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos mitos arquétipos**. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2003. 155 p.
- COURTÉS, J. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Tradução de Norma B. Tasca. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. 190p.
- DUNDES, Alan. **Morfologia e estrutura no conto folclórico**. São Paulo: Perspectiva, 1996, 331p.
- DUNN, Joseph. **The ancient Irish epic tale táin bó cúalnge: The cialnge cattle-raid**. Londres: David Nutt, 1914. 367p.
- ELIADE, Mircea. **Mito do Eterno Retorno**. Tradução de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercurio, 1992a. 170p.
- _____. **Mito y realidad**. Tradução de Luís Gil. Barcelona: Labor, 1991. 99p. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/7163909/Eliade-Mircea-Mito-y-Realidad#fullscreen:on>>. Acesso em 23/10/2010.
- _____. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes São Paulo: Martins Fontes, 1992b. 109p.
- 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.
- _____. **The chronicles of the Celts: new telling of their myths and legends**. Fland: Robinson Publishing Ltd, 1999. p.1-30; 138-150.
- EVANS-WENTZ, W.Y. **The fairy faith in celtic countries**. Londres: H. Froude, 1911. p.332-57.
- FLANAGAN, L. **Ancient Ireland: Life before the celts**. Nova York: St. Martin Press, 1998. 267 p.
- FRAZER, James G. **O ramo de ouro**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Circulo do Livro, s.d. p. 32-3; 50-7; 78-80.
- FRYE, Northrop. **Anatomy of criticism: four essays**. Tradução de Sandra Vasconcelos. Princetown: Princetown University Press, 1973. 369 p.
- _____. **Fábulas de identidade**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000. 288p.
- JACOBS, Joseph. **Contos de fadas celtas**. Tradução de Inês Lohbauer. São Paulo: Landy, 2005. 254p.
- _____. **Mais contos de fadas celtas**. Tradução de Vilma Maria da Silva. São Paulo: Landy, 2002. p. 67-76; 89-106; 121-134; 145-168.
- _____. **More Celtic fairy tales**. 1894. Disponível em: <<http://www.sacred-texts.com/neu/celt/mcft/index.htm>>. Acesso em 10/10/2010

- JOLLES, André. **Formas simples**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, s.d. p.181-204.
- LÉVIS-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Tradução de Chaim Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. 456p.
- _____. **Antropologia estrutural dois**. Tradução de Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. 366p.
- LÜTHI, Max. **Once upon a time: on the nature of fairy tales**. Bloomington: Indiana University Press, 1976. 179p.
- _____. **The European folktale: form and nature**. Indiana university press, 1986. 173p.
- MACALISTER, R. A. S. **Lebor Gabála Érenn: Book of the Taking of Ireland Part 1-5**. Dublin: Irish Texts Society, 1941.
- Disponível em: <<http://www.maryjones.us/ctexts/leborgabala.html>>. Acesso em 05 out. 2010.
- MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere Cotia: Ateliê Editorial, 1998a. 315p.
- _____. **The Poetics of the myth**. Nova York: Routledge, 1998b. 494p.
- MOORE E, A.W. **The folk-lore of the Isle of Man: Brings an account of its myths, legends, superstitions, customs& proverbs**. London: D. Nutt, 1891. p.i - 51. Disponível em: <<http://www.isle-of-man.com/manxnotebook/fulltext/folklore/index.htm>>. Acesso em 22/11/2007.
- 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.
- _____. Transformações do conto fantástico. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Porto Alegre, Editora Globo, 1971.p. 245-67.
- SIMONSEN, Michèle. **O conto popular**. Tradução de Luís Cláudio de C. e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 179p.
- WARNER, Marina. **Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores**. Tradução Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

A TRADIÇÃO DE REBELDIA NA LITERATURA NORTE-AMERICANA

Renato Alessandro dos Santos

Doutorando

Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro (Or.)

On the road, de Jack Kerouac, faz parte da tradição de rebeldia que, na literatura norte-americana, manifesta-se com mais intensidade a partir do século 19, com a chegada do Romantismo. Antes dele, outros deram início à rebeldia e à busca de liberdade nas letras daquele país. São pessoas e escritores admiráveis: Ralph Waldo Emerson, H. D. Thoreau, Walt Whitman, Herman Melville, Mark Twain, no século 19, e Jack London, Ernest Hemingway, F. S. Fitzgerald, J. D. Salinger, Allen Ginsberg e William Burroughs. Após Kerouac, Ken Kesey é outro autor que também brigou por liberdade de expressão na literatura norte-americana.

O objetivo deste trabalho é mostrar a rebeldia que se manifesta, a partir da primeira metade do século 19, na literatura norte-americana. É quando ela, de fato, começa a fortalecer-se como expressão nacional. Já era hora: a economia e a democracia ganhavam cada vez mais atenção, mas, culturalmente, ainda não existia um conjunto de vozes capaz de dar corpo ao que, esteticamente, torna expressiva a literatura de um país. Os primeiros autores a mudar as letras americanas foram Emerson, Thoreau, Melville e Whitman.

O que parece ser um contra-senso, isto é, aliar tradição e rebeldia em um mesmo título, torna-se possível na literatura norte-americana, pois ela é fortemente legitimada por obras que se destacam pelo que oferecem de marginal, libertário e não-conformista. Segundo Robert E. Spiller, esse caminho passa pelos versos de Henry David Thoreau, que escreveu: “*I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived.*” (THOREAU apud SPILLER, 1957, p. 17)

Esses versos nos levam à tradição de rebeldia. “*The joy that comes from acceptance of this simple faith or the despair that comes from its denial*”, comenta Spiller a respeito dos versos de Thoreau, “*are the two main streams of the American*

tradition” (1957, p. 17). O que essa afirmação aponta é que, na literantura dos Estados Unidos, há duas correntes à disposição dos escritores americanos. Spiller argumenta:

Americans from the start have gone to the woods to live deliberately, and their literature is the record of their successes and failures. From the religious and political debates on how life should be lived and how a society should be constructed were fashioned a nation and a way of life (1957, p. 17).

Quem conhece a história da literatura dos EUA pode concordar com Spiller. Ao olhar para o passado, o que a literatura norte-americana nos apresenta é uma tradição em que se enfeixa uma série de poetas e escritores que demonstraram o porquê de se buscar liberdade de expressão. A gênese dessa questão reside nessa postura libertária.

Em 2014, em abril, na qualificação, mostramos que essa tradição existe e está vinculada à própria formação da nação e do povo norte-americano, que inicia seu processo de colonização com um grupo de puritanos que queria liberdade a fim de praticar sua fé religiosa, mas sem a perseguição anglicana. Essa tradição inicia-se com os ensaios de Emerson, que buscou a originalidade e a auto-confiança do “American scholar”, continua com *Civil Disobedience* (1849) e *Walden* (1854), de Thoreau, passa por *Leaves of grass*, de Walt Whitman (1855), estende-se até Kerouac e chega aos autores da contracultura, especialmente, Kesey e Wolfe.

Um dos aspectos mais notáveis da tradição de rebeldia é sua crítica à civilização moderna ocidental. De Thoreau a Kerouac, ou até mesmo Kesey, os autores não deixam de lamentar o rumo em direção ao materialismo que a sociedade contemporânea celebra; para eles, o ideal seria o retorno ao passado e a uma vida mais simples, menos gananciosa e mais espiritualista, como defende Thoreau em *Walden*, sua obra mais conhecida.

Os autores da Geração Beat encontraram suas raízes no transcendentalismo do século 19 e, também, em Whitman e em Melville. John Tytell, em *Naked angels* (1976), ressaltou a relação que há entre o transcendentalismo do século 19 e os beats no século seguinte, mostrando a visão de mundo em comum que há entre todos esses autores:

The romantic militancy of the Beats found its roots in American transcendentalism. Their spiritual ancestors were men like Thoreau with his aggressive idealism, his essentially conservative distrust of machines and industry, his desire to return to the origins of man's

relations to the land; or Melville, with his adventurous tolerance of different tribal codes; or Whitman, optimistically proclaiming with egalitarian gusto the raw newness and velocity of self-renewing change in America while joyously admiring the potential of the common man. (TYTELL, 1976, p. 4)

Com base no que afirmam Spiller e Tytell, a tradição que estudamos aqui continua até hoje, mas, a despeito dessa afirmação, o período estudado em nosso trabalho estende-se do transcendentalismo no século 19 até a contracultura no século 20. No mestrado, nossa pesquisa chegou a mencionar a existência da tradição de rebeldia norte-americana, mas era uma questão que estava à margem daquele trabalho; agora, no doutorado, a tradição de rebeldia passou a ser o principal foco da pesquisa. Portanto, de acordo com o que o excerto de Tytell sugere, além do que afirmou Spiller, pretendemos mostrar como a tradição de rebeldia pode ser capaz de atar Thoreau e Whitman, no século 19, a Kerouac e Kesey, já durante a contracultura, no século seguinte.

Na qualificação, durante a defesa do relatório de pesquisa, discutimos a importância dos termos “tradição”, “modernidade” e “rebeldia” para o trabalho. Os autores abordados foram T. S. Eliot, com seu ensaio “Tradição e talento individual”, e Octavio Paz, com a “Tradição de ruptura”. Eliot, o entusiasta do *New Criticism* viu na tradição algo não herdado, mas obtido com esforço e que envolve uma percepção não só do passado, mas de sua atualidade no presente:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para constraste e comparação, entre os mortos (1989, p. 39).

Como o que foi apresentado no relatório à banca examinadora foi, primeiro, a discussão dos ensaios de Eliot e de Paz e, em seguida, dois capítulos sobre Emerson e Thoreau, será necessário, agora, no atual estágio da pesquisa, segundo orientação da banca:

- a) iniciar o trabalho com a discussão dos termos “rebelde”, “rebeldia”, “rebelião;
- b) mostrar a concepção de “tradição” e de “modernidade” em Eliot e em Paz;
- c) apresentar Emerson e Thoreau não apenas como escritores importantes da literatura norte-americana, mas como dois autores teóricos, também,

uma vez que, no trabalho de ambos, tanto a literatura como a reflexão atenta à vida literária do EUA, coexistem e se complementam.

Daí em diante, o que ainda precisa ser escrito é o último capítulo em que estará em discussão um novo rumo ao trabalho, diferente do que, antes da qualificação, havia sido planejado: anteriormente, a proposta era a de discutir individualmente alguns romances dos séculos 19 e 20. Mas a banca examinadora considerou esse um trabalho hercúleo e despropositado, uma vez que, na abrangência de um corpus composto de vários romances, nenhum deles seria discutido a fundo. Diante dessa sugestão, daí em diante, a proposta toma não outro rumo, mas um rumo em que o corpus de romances diminui; agora, o último capítulo irá mostrar a presença da tradição de rebeldia na literatura norte-americana com base nos romances *Moby Dick*, de Melville, *O sol também se levanta*, de Hemingway, e *On the Road*, de Kerouac. Já romances como *O chamado selvagem*, de London, *As aventuras de Tom Sawyer* e *As aventuras de Huckleberry Finn*, de Twain, *O grande Gatsby*, de Fitzgerald, *O apanhador no campo de centeio*, de Salinger, *Um estranho no ninho*, de Kesey, e *O teste do ácido do refresco elétrico*, de Wolfe, bem como a poesia de Walt Whitman (a fim de mostrarmos que, em versos, a tradição de rebeldia também se manifesta), serão abordados apenas paralelamente e para reforçar o caráter contestatório da rebeldia.

Dessa forma, voltada apenas para os romances de Melville, Hemingway e Kerouac será possível mostrar, por exemplo, que no Pequod, o barco com o qual um obcecado Ahab persegue incansavelmente a baleia branca, encontram-se pessoas de várias nações, como se o barco fosse um microcosmo do que, na realidade, os EUA representam como Novo Mundo, como uma América hospitaleira e de braços abertos a vários povos. Já o romance de Hemingway, em sua representação, mostra a opção de muitos americanos que, na primeira metade do século 20, fizeram o caminho contrário dos imigrantes que aos EUA vieram, migrando para a Europa como protesto contra a participação americana na grande guerra. Chega então *On the Road*: os personagens do romance caminham de um lado a outro, dentro e fora do país, e estão em busca de algo cujo significado não sabem precisar, mas que é imprescindível: um sentido para suas vidas. A América, como um grande Pequod, servirá de base para a discussão da liberdade e da maneira como a vida deve ser aproveitada, ou seja, como uma experiência visceral e sem paralelo.

Dessa maneira, após o exame de qualificação no Programa de Estudos Literários da UNESP, de Araraquara, a pesquisa leva adiante a constatação de que este é

o caminho a ser seguido e, com isso, pretende apresentar uma tradição capaz de guiar o leitor ao longo de uma história da literatura repleta de autores e obras rebeldes norte-americanos.

Até aqui, a trilha mantém-se aberta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BLAKE, William. **O matrimônio do céu e do inferno e O livro de Thel**. Tradução de José Anônio Arantes. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- BODE, C. **Highlights of American literature**. Washington: University of Maryland, 1988.
- BORGES, J. L. **Introducción a la literatura norteamericana**. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- BRITO, R. C. de Brito. **Galiléia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- BUENO, E. O homem da casa do lago. In: THOREAU, H. D. **Walden**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- CARLYLE, T. In: EMERSON, R. W. **Essays**. Projeto Gutenberg. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/16643>>. Acesso em: 23 mar. 2014.
- CARPEAUX, O. M. Batalhas e guerra da América Latina. In: _____. **A batalha da América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- DRUMMOND, J. A. Introdução: Henry David Thoreau, homem de várias épocas. In: THOREAU, H. **Desobedecendo: a desobediência civil e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaaios**. Tradução e organização de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- EMERSON, R. W. **A conduta para a vida**. Tradução de C. M. Fonseca. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- _____. **Ensaaios**. Tradução de Carlos Graieb e José Marcos Mariani de Macedo. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- _____. **Essays**. Projeto Gutenberg. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/16643>>. Acesso em: 23 mar. 2014.
- _____. The American Scholar. In: **Essays**. Projeto Gutenberg. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/16643>>. Acesso em: 23 mar. 2014.
- _____. The American Scholar. In: **Essays**. Projeto Gutenberg. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/16643>>. Acesso em: 23 mar. 2014.
- _____. Thoreau. In: THOREAU, H. D. **Walden**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário básico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- FRANKLIN, B. As treze virtudes. Disponível em: <<http://erico.comze.com/blog/as-13-virtudes-de-benjamin-franklin/>>. Acesso em 14 mar. 2014.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. 2. ed. Tradução de Marise M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesia). São Paulo: Duas Cidades, 1991.

- GABEIRA, F. Apresentação. In: THOREAU, H. **Desobedecendo**: a desobediência civil e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- GROSSMAN, J. **Reconstituting the American Renaissance**: Emerson, Whitman, and the Politics of Representation. Durhan: Duke University Press, 2003.
- HIGH, P. B. **An Outline of American literature**. New York: Longman, 1997.
- HOLMES, O. W. In: EMERSON, R. W. **Essays**. Projeto Gutenberg. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/ebooks/16643> >. Acesso em: 23 mar. 2014.
- HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico da língua portuguesa**. Versão 3.0.
- KEROUAC, J. **Cidade pequena, cidade grande**. Tradução de Edmundo Barreiros. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- _____. **On the Road: o manuscrito original**. Tradução de Eduardo Bueno e Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- _____. **On the road-Pé na Estrada**. Tradução de Eduardo Bueno e Antonio Bivar. São Paulo: Círculo do livro, 1990.
- PAZ, O. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. Revolta, revolução, rebeldia. In: _____. **Signos em rotação**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- REYNOLDS, D. S. **Beneath the American Renaissance**: the subversive imagination in the age of Emerson and Melville. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- ROYOT, D. **A literatura americana**. Tradução de Maria Helena Vieira de Araújo. São Paulo: Ática, 2009.
- SOUZA, R. Surrealismo-abjecionismo em Portugal: apontamentos para a análise de uma experiência crítica de marginalidade radical. In: PINEZI, G. V. R (ed.). **Estação literária**, vol. 12, janeiro de 2013. Disponível em: < <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL12.pdf> >. Acesso em: 22 jan. 2014
- SPILLER, R. E. **The cycle of American literature**. New York: The New American Library of World Literature, 1957.
- THOREAU, H. D. **Walden**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- _____. **Desobedecendo**: a desobediência civil e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- THORNLEY, G. C.; ROBERTS, G. **An outline of English Literature**. England, Pearson Educated Limited: 2007.
- TURPIN, E. H. L. “*Life of Emerson*”. In: EMERSON, R. W. **Essays**. Projeto Gutenberg. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/ebooks/16643> >. Acesso em: 23 mar. 2014.
- TWAIN, M. **Aventuras de Huck**. Trad. Monteiro Lobato. São Paulo: Brasiliense, 1954.
- TYTELL, J. **Naked angels**. New York: Grove Press, 1976.
- WHITMAN, W. **Folhas de relva**. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. **Folhas de relva**: a primeira edição (1855). Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- WILLER, C. Beat e tradição romântica. In: MORAES, R. et al. **Alma beat**. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- WILSON, E. **O castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WORDSWORTH, W. **Poesia selecionada**. Apresentação, tradução e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: Mandacaru, 1988.

A CANÇÃO MARGINAL BRASILEIRA

Renato Luís de Castro Aguiar Silva
Mestrando
Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires (Or.)

OBJETIVOS

Esta pesquisa tem como objetivo principal situar o discurso poético da canção de cinco poetas brasileiros que transitaram da poesia escrita para as letras de música. Os autores selecionados são Cacaso, José Carlos Capinam, Paulo Leminski, Torquato Neto e Wally Salomão. A reunião destes anuncia-se pela presente ressonância de suas obras nos estudos literários brasileiros e pelo contato estabelecido entre eles.

Os poetas escolhidos para representar este trabalho possuem franca ligação com o Tropicalismo, surgido em 1968, que foi um dos mais representativos grupos dentre os que se formaram ideologicamente da mestiçagem de gêneros e emblemas artísticos, no Brasil. Os motivos e temas da poesia brasileira do período em questão surgem num contexto marcado pela forte e crescente presença da cultura norte-americana, pela popularização das tecnologias de comunicação, pela inserção dessas ferramentas no convívio social, pela ditadura militar, etc. Alguns elementos e momentos decisivos dessa história puderam ser analisados em relação às obras produzidas por estes poetas, que correspondem à resposta ou à resistência a estes acontecimentos.

Além disso, a tendência da arte moderna engendrou fatores como o amplificado apelo a segmentos diversificados das artes, ciências e quaisquer outros ideários livremente selecionados, justificados pela anti-norma do meio como supremo justificador dos fins estéticos. Fatores que na propicia associação intersemiótica, que é nitidamente apresentada nos manifestos dos grupos concretistas, surrealistas, cubistas e tropicalistas.

Este contato crescente acompanha a tendência pós-vanguardista abordada por Afonso Berardinelli em *Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas* (BERADINELLI, 2007 p.177), no qual o autor trata das diferentes vozes da poesia do século XX e tece considerações sobre a relação entre forma e conteúdo dessa poesia.

Ademais, constata-se que o espaço de imbricações do discurso poético e musical, efetivado na arte do canto, possui projeções singulares, que se distinguem dos preceitos da arte literária exclusivamente escrita. Apesar de compartilharem do poderio da sonoridade, a poesia escrita tem implicações técnicas que a libertam no tempo, o que não ocorre com a canção ou com as imagens em movimento.

Alguns quesitos impressos na materialidade da canção brasileira propiciam temas dignos de investigação como o elo ritualístico do canto na modernidade, colocados em contraponto com a reprodução artificial do *hic et nunc* propiciada pela tecnologia da comunicação.

Assim, uma das características da canção é a sua composição, misto de discurso e música, que demanda constantemente a presença de mais de um artista numa mesma arte. Não por acaso, polêmicas quanto à autoria destes ou daqueles versos ou melodias fazem parte da história da canção. No entanto a canção, como arte da qual é parte tem mais de um caminho para existir, provindo à categoria de canção pelas mais diversas vias e mãos até se completar: de poetas para músicos ou de músicos para poetas ou da polivalência de artistas entre si. Artistas que neste século passado, por causa da canção, incorporaram uma espécie nova de *Quadrivium*, tornando-se autodidatas em pelo menos uma das técnicas de expressão.

Pretendo neste trabalho, portanto, pôr em questão as características de suas poéticas no transcurso de um tipo de obra para outro, situando pelo destaque, as nuances típicas da poesia escrita e da canção gravada.

METODOLOGIA

A essa pesquisa importa revelar as diversas facetas da canção popular na cultura brasileira, afim de que tais esclarecimentos corroborem na análise da obra dos poetas discutidos. Optamos, então, por buscar a canção pela origem e traçar paralelos possíveis entre a tradição medieval e a canção do século XX. A pesquisa encontrou pontos cruciais na história da canção ocidental, os quais revelam as proximidades e distanciamentos entre a arte poética e a musical. Em seqüência, foi constatado que a materialidade da canção, por suas implicações práticas, define o composto ideológico do Tropicalismo, e a análise do material bibliográfico será capaz de estabelecer interessantes contatos.

Posto que o ser humano possua a ambição atemporal de alçar à vasta extensão auditiva, e de dizer de modo a comunicar ao invisível, o inaudito, o

inescrutável, o intocável, ou seja, o sonho poético, profético, projetado pela arte e pela ciência de potencializar os sentidos. Assim, o desejo da apreensão e extensão do som carrega vínculos míticos e sua conquista, pela tecnologia, vem conduzida por desejos ontológicos. “O telefone estendeu a audição íntima a grandes distâncias, entretanto, não é basicamente natural ser íntimo a distancia”, assinala Murray Schaeffer⁸⁸, para ilustrar o novo tipo de relação com o discurso poético que se estabelecia no início do século vinte.

Muitos são os exemplos que a arte e a história nos dão acerca desse sonho sonoro da humanidade, como a sala de incomum reverberação em Zigurates, onde os sussurros permanecem para sempre, criado pela mitologia babilônica ou a sala no Ali Qapu Isfahan de reverberação incomum, a lenda chinesa da caixa do rei. Na mitologia grega, há também Deuses e arquétipos relacionados à criação de instrumentos musicais, normalmente ligados à morte, como o de Mercúrio, que também é parte da mitologia egípcia, na criação da lira - concebida pelo som percebido pelo Deus pela carcaça de uma tartaruga - ou o de Pan, que concebe a flauta de ossos. Uma das mais representativas, sem dúvida, o mito de Zeus, que, para comemorar a vitória dos olímpicos sobre os titãs, resolveu, como é de sua praxe, fazer filhos, dessa vez com Mnemósine, a Deusa da Memória, gerando as nove Musas que representavam a música, o canto de vitória, as quais depois tornaram-se representativas de gêneros de diferentes linguagens, sendo preponderantemente artísticas e relacionadas ao discurso. Há também outros deuses ligados à música como Aede, protetora do canto e da música da cultura greco-romana; Museo, filho de Eumolpo, que operava curas através da música; Orfeu, filho da musa Calíope e outros muitos que o estudo bibliográfico envolveu.

Há um sem número de evidências do claro relacionamento entre a poesia e a música na literatura, que vão desde o mais evidente, impresso na terminologia da música e da poesia, até o que advém do vigoroso contato entre as duas.

Contudo, no século vinte, com a conquista do “fogo sonoro”, ou seja, a possibilidade de conter o som, que renovou o alcance de projeção do discurso poético, de modo similar ao como ocorrido no âmbito das artes gráficas com o surgimento da imprensa e na pintura com o advento da fotografia.

A canção aporta às técnicas de reprodução repercutindo em formas sofisticadas de execução pela radiodifusão, que culminariam, fatalmente, em técnicas

⁸⁸ SCHAEFFER, Murray R. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Editora da UNESP, 1991. p. 132-137

adequadas a essa nova canção, liberta do limite do seu *aqui* e *agora*, e que poderia, como nunca pudera antes, revelar-se independente do seu tempo e espaço social original.

Em relação à canção, o texto literário escrito está livre para revisões, apreende-se com maior presteza o seu conteúdo e forma, pois eles estão registrados num veículo estático, o texto impresso. O estudo bibliográfico também mostrou que a crítica da poesia, assim como observa o momento do progressivo afastamento da música e da poesia do século XV em diante, compreende o elo intercambiável entre elas na Idade Média. Contudo, distingue, de modos e modos, as vicissitudes de cada uma das expressões, como o faz Octavio Paz no célebre *El Arco y la Lira*.⁸⁹

Os elementos da materialidade da canção brasileira encontram-se muito bem destacados na obra do músico e linguista paulista Luiz Tatit. Em relação ao cancioneiro marginal dos anos setenta, Tatit cita a década como um período de “música sem fronteiras rítmicas, históricas, geográficas ou ideológicas.” (TATIT, p.227, 2008) Cumprindo de reunir tendências díspares e dispersas na arte nacional e estrangeira, popular e erudita, canônica ou marginal. Também é notável que a poesia marginal dos anos setenta mantivesse ativo contato com a música popular veiculada pelas emissoras de radio e tele-difusão, haja visto, claro, que engajavam-se nas novas técnicas de comunicação. Criavam-se assim modelos discursivos típicos da canção gravada, os quais seriam explorados criativamente pelos compositores, como explicita Tatit, José Miguel Wisnik, Charles Perrone, Afonso Romano de Sant’Anna e tantos outros que se debruçaram sobre o tema.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

A canção não possui uma especialidade que lhe dê base em específico, não há uma disciplina na qual ela esteja de todo inserida, sendo antes compreendida como uma obra artística que se expande, não se tratando nem de música sem palavras, nem de palavras sem música. A análise da materialidade da canção é plural, portanto, como as suas propriedades intrínsecas, pertencendo, a grosso modo, ora aos estudos da música, ora aos estudos da poesia.

Seguindo as linhas de pesquisa “Teorias e crítica da poesia” e “História literária e crítica”, com tangenciamentos pela linha “relações intersemióticas”, pretendo valer-me de concepções estéticas comuns à poesia e a música, sem, contudo, adentrar

89 PAZ, Octavio. Recapitulações. In: O arco e a lira. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 104

em preceitos técnicos das artes musicais. Para avaliar a análise da canção como a concebemos no século XX, retomarei algumas de suas acepções tradicionais dispostas na antiguidade e na Idade Média, que foram tempos de menor discriminação e nitidez fronteiriça entre as artes. Como critério de coesão, defini três momentos fundamentais, orientados pelos objetivos e pelo levantamento bibliográfico, são: *conceituação*, que tratará das balizas da estética da canção, aportando em alguns dos seus traços e indícios mais pertinentes, aqui valendo-me dos estudos de autores medievalistas como um Manoel Rodrigues Lapa ou Segismundo Espina e outros assinalados; *delimitação*, onde pretendo elencar alguns dos momentos mais interessantes do intercâmbio poético-musical, aqui valendo-me dos estudos de autores como um Murray Schaeffer, Mário de Andrade, Paul Zumthor e outros; e finalmente a *renovação*, quando pretendo adentrar os meandros da canção no século XX, diante da conquista da técnica de apreensão e reprodução do som e, conseqüentemente, da canção, aqui valho-me dos estudos de autores como Walter Benjamin, Luiz Tatit, Theodor Adorno e outros. Tais referências enriquecerão ainda mais a problematização de nosso objeto que, como já dito, trata-se de situar as canções de cinco poetas tropicalistas que intercalaram atuações no discurso poético da canção e da poesia escrita, em meados da segunda metade do século recém passado.

A dissertação encontra-se em fase de depuração, atualmente estou no quinto mês do curso e concebo os trabalhos finais das disciplinas. Considero que este semestre foi um momento de adaptação às determinações do curso e aos objetivos que tenciono com a ainda curta vida acadêmica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Flávio. **A Literatura no retalho**. Movimento, S. Paulo, 12/jul./1976.
- ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira - Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin**. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.
- ANDRADE, Mário, **Aspectos da Música Brasileira**. São Paulo: Martins, 1965.
- _____. **Música, Doce Música**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.
- _____. **Pequena História da Música**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976 .
- ANSENSIO, Eugênio. **Poética y Realidad em el Cancionero Peninsular de la Edad Media**. Editora Gredos, Madrid, 1957.
- ARAÚJO, Mozart de, **A modinha e o Lundu no século XVIII – Uma pesquisa histórica e bibliográfica**, Editora Ricordi Brasileira, São Paulo, 1963.
- ARISTÓTELES - **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Editora Globo: Porto Alegre, 1966.

- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade: O pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Textos Escolhidos. São Paulo: Abril, 1980.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas**. In: _____. Da poesia à prosa. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BLANCHOT, M. **Uma voz vinda de outro lugar**. Trad. de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 17.
- BORGES, Bia. **Samba canção: fratura & paixão**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. **Reflexões sobre a arte**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.
- BRASIL, Assis. **A nova literatura - vol II (A poesia)**. Brasília: Companhia Editora Americana, 1975.
- BRASILEIRO, Antonio. **Da inutilidade da poesia**. Salvador: EDUFBA, 2002.
- CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do Rádio**. São Paulo: Moderna, 1996.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: A História de uma Revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ática, 2000.
- CAMBRAIA Naves, Santuza. **Violão Azul – Modernismo e música popular**. Editora Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1998.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARVALHO, **Tropicalismo: geléia geral das vanguardas poéticas contemporâneas brasileiras**. Recife: Editora da UFPE, 2008.
- CASTRO, Ruy **Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COLI, Jorge. **Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical**. Campinas: Editora Unicamp, 1998.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 60/70**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- MARIZ, Vasco. **A Canção Brasileira: erudita, folclórica, popular**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MEDAGLIA, Júlio, **Música Impopular**. São Paulo: Global, 1988.
- MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PEREIRA, C. A. Messeder. Retrato de época: poesia marginal nos anos 70. Rio de Janeiro: MEC/ Funarte, 1981.
- PERRONE, Charles A. **Letras e Letras da MPB**. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- SANTT'ANNA, Affonso Romano. **Música Popular e Moderna Poesia Brasileira**. 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Vozes, 1980.
- SCHAEFFER, Murray R. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.
- SEVERIANO, Jairo. MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol.1)**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- SEVERIANO, Jairo. MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol.2)**. São Paulo: Editora 34, 1997.

- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. "A Paraliteratura". Teoria Literária. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- SOUZA, Tárík de. **O som nosso de cada dia**. Porto Alegre: L&M, 1983.
- SPINA, Segismundo. Apresentação da lírica trovadoresca. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1956.
- TATIT, Luiz. **O Cancionista: composições de canção no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. Lisboa: Editorial Caminho, S.A., 1990.
- _____. **Música popular - do gramofone ao rádio e tv**. São Paulo: Editora Ática, 1981.
- _____. **Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo**. São Paulo: Art Editora, 1986.
- _____. **Cultura Popular - temas e questões**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- TOMÁS, Lia. **Ouvir o lógos: música e filosofia**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- TRAVASSOS, Elizabeth – **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- VASCONCELOS, Ary. **Raízes da música popular brasileira (1550-1889)**. São Paulo: Martins; Brasília: IWL, 1977.
- ZUMTHOR, Paul. **La presenza della voce**; introduzione alla poesia orale. Trad. Costanzo di Girolamo. Bologna: Il Mulino, 1984.
- WISNIK, J. M. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- WISNIK, José M. e SQUEFF Ênio. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. **O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

NARRATIVA E REPRESENTAÇÃO: UMA LEITURA DE *CIDADE DE DEUS*

Renato Oliveira Rocha
Mestrando
Profa. Dra. Juliana Santini (Or.)

1. Objetivos

Nesta pesquisa, tentaremos analisar o alcance representativo de *Cidade de Deus* (1997) a partir da estreita ligação com a realidade presente na narrativa. Paulo Lins, em seu romance de estreia, copiou e ficcionalizou um Brasil que lhe é próximo e expôs a realidade brutal das favelas em sua literatura, o que leva à reflexão sobre o lugar que os marginalizados ocupam – tanto na ficção quanto na vida cotidiana.

Como fio condutor na produção da narrativa, temos a investigação científica para o trabalho coordenado por Alba Zaluar, que resultou em obras fundamentais no campo da Antropologia, como por exemplo, *A máquina e a revolta* (1985) e *Condomínio do diabo* (1994). Na tentativa de purificar a realidade nua, crua e por vezes manchada de sangue, o narrador ilumina a narrativa com o farol da poesia, que atende ao pedido feito nas páginas iniciais do livro:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes e olhares cariados, nos conchavos de becos, nas decisões de morte. A areia move-se nos fundos dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido-morango do sorvete mela as mãos. A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase palavra é defecada ao invés de falada. Falha a fala. Fala a bala. (LINS, 1997, p. 23).

A leitura de *Cidade de Deus* a ser feita aqui buscará explicitar como Paulo Lins, cidadão negro brasileiro representou o cotidiano das classes populares a partir do que Roberto Schwarz (1999, p. 163) chamou de “ponto de vista interno” e que, por

causa disso, distancia o romance da crônica policial jornalística, vendedora de violência cotidiana.

2. Metodologia

A dissertação está em fase de redação e foi dividida em três capítulos. O primeiro tratará da noção clássica de *mimese* e de representação, apoiado nos estudos de Aristóteles (2007), Antoine Compagnon (2012) e Luiz Costa Lima (2003), pensando também na ascensão da forma romance como epopeia burguesa e gênero moderno por excelência, características analisadas por Ian Watt (2010), Erich Auerbach (2001), Sandra Vasconcelos (2002), entre outros.

O segundo capítulo tratará, de forma diacrônica, da presença do real na literatura brasileira a partir dos postulados teóricos de Antonio Candido (2006) e Alfredo Bosi (1978), até chegar às novas formas de realismo praticadas na prosa contemporânea, de acordo com os estudos de Tânia Pellegrini (2004; 2007; 2009) e de Karl Erik Schøllhammer (2009; 2013).

No terceiro capítulo, nos debruçaremos sobre a representação de *Cidade de Deus* a partir do conceito de “dialética da marginalidade”, formulado por João Cezar de Castro Rocha (2004), para pensar sobre a imagem do Brasil que Paulo Lins quer nos mostrar, imagem essa definida pela violência – protagonista do romance e personificada em Zé Pequeno.

3. Fundamentação teórica e estágio atual da pesquisa

Para pensar sobre a representação da realidade social brasileira, tomaremos como base teórica o ensaio “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: ‘A dialética da marginalidade’”, de João Cezar de Castro Rocha (2004), no qual o crítico traz à roda da conversa sobre o assunto o célebre ensaio de Antonio Candido (1970), “Dialética da malandragem (Caracterização das *Memórias de um Sargento de Milícias*)” e o trabalho de Roberto DaMatta (1997), *Carnavais, malandros e heróis*. Castro Rocha distancia historicamente as personagens Zé-do-Burro, do premiado filme *O Pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, e Zé Pequeno, do *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles mas estabelece uma ponte, que é a reconfiguração na forma de representação da imagem dos grupos socialmente marginalizados, ligando a decantada cordialidade do brasileiro, analisada por Sérgio Buarque de Holanda (1995), em *Raízes do Brasil*, à violência explícita nas produções culturais contemporâneas, ou seja, a

dialética da malandragem tem sido substituída pela dialética da marginalidade, na constatação do crítico (ROCHA, 2004, p. 161).

Nossa leitura de *Cidade de Deus* à luz da dialética da marginalidade constitui um novo modelo de interpretação do Brasil contemporâneo e da inserção do romance no cânone da literatura brasileira, sobretudo por causa das explicitações das mazelas sociais, o que dá força ao livro e potencializa o alcance e o consequente entendimento da representação na narrativa de Paulo Lins. É com base nas teorias acima apresentadas que nortearíamos nossa análise de *Cidade de Deus*, centrada no terceiro capítulo do trabalho; posteriormente, tentaremos entrevistar o autor para esclarecer alguns pontos do romance.

4. Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental**. 4. ed. Trad. Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- 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**. Obras escolhidas. v. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 197-221.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In: _____. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1977. pp. 7-22.
- CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: _____. **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1989. pp. 199-215.
- _____. “Crítica e sociologia”. In: _____. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. pp. 13-25.
- _____. “Dialética da malandragem (Caracterização das **Memórias de um Sargento de Milícias**)”. São Paulo: **Revista do IEB**, 1970. pp. 67-89.
- _____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2. ed. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- GOMES, Dias. **O pagador de promessas**. 51. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- LINS, Paulo: **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- PELLEGRINI, Tânia. “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea** (UnB). n. 24, 2004. pp. 15-34. Disponível em: < <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2150/1710>>. Acesso em: 16 jul. 2014.
- _____. “Realismo: a persistência de um mundo hostil”. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. n. 14, 2009. pp. 11-36. Disponível em: < <http://www.abralic.org.br/revista/2009/14/63/download>>. Acesso em: 16 jul. 2014.
- _____. “Realismo: postura e método”. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre. v. 42. n. 4. Dez. 2007. pp. 137-155. Disponível em: < file:///C:/Users/user/Downloads/4119-13097-1-PB.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2014.
- ROCHA, João Cezar de Castro. “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: ‘A dialética da marginalidade’”. In: **Revista Letras** (UFSM). v. 28-29. Janeiro-dezembro 2004. pp. 153-184. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistaletas/artigos_r28_29/16_castrorocha.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2014.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- _____. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. “**Cidade de Deus**”. In: _____. **Sequências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 163-171.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.
- ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta**: as organizações populares e o significado da pobreza. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

E.T.A. HOFFMANN E MACHADO DE ASSIS: EXPOENTES DE UMA MESMA TRADIÇÃO LITERÁRIA.

Ricardo Gomes da Silva
Doutorando
Profa. Dra. Karin Volobuef (Or.)

Uma comparação inicial entre a literatura alemã e a brasileira do século XIX pode indicar que as distancias 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), as quais - como objetivamos demonstrar no decorrer desta tese – 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)⁹⁰.

⁹⁰É 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. SCHWARZ,

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 mundialmente⁹¹. O crítico norte-americano Harold Bloom, por exemplo, elenca Machado de Assis em *Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura*⁹², ao lado de nomes como Shakespeare, Cervantes, Vitor Hugo, Balzac e Goethe. De acordo com Bloom:

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 já se afirmava a expressão “uma espécie de milagre”⁹³, não deixa de ser um elogio à obra de Machado de Assis; além de acentuar a relevância de nosso escritor no cenário literário mundial⁹⁴.

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 hoffmannianos, os quais buscavam imprimir em seus contos e romances traços noturnos e de terror, fantásticos digamos. Escola esta que teve repercussão aqui no Brasil, inclusive sobre a obra de Machado de Assis⁹⁶.

A relevância da obra de Hoffmann, não somente enquanto literatura fantástica, foi testemunhada tanto pelos comentários de escritores como Baudelaire⁹⁷ e

Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. — São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

⁹¹ 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.

⁹² BLOOM, Harold. *Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

⁹³ Marli 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.

⁹⁴ 5.600 verbetes, “um número sem precedentes, quando se trata de autor brasileiro”, como Ubiratan Machado constata em *Bibliografia machadiana* 1959-2003

⁹⁵ ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (Org.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

⁹⁷ No 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.

Dostoievski⁹⁸ quanto pelos estudos como Norman Ingham (E. T. A. Hoffmann's reception in Russia⁹⁹), Elizabeth Teichmann (*La fortune d'Hoffmann en France*¹⁰⁰) e David Roas (Hoffmann em España. Recepción e influencias¹⁰¹).

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 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 *Memórias Póstumas de Brás Cubas* causa espanto a Bloom (2003), o romance *Gato Murr*¹⁰² de Hoffmann, também causa surpresa por se tratar de um romance dos primeiros anos do século XIX.

Esta surpresa que as obras de Hoffmann e Machado de Assis operam deve-se 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. É neste sentido que a proposta desta tese consiste em investigar os elementos aproximam e, ao mesmo tempo, concede relevância a Hoffmann e Machado.

Sob estes aspectos, as diferenças entre as literaturas do Brasil e Alemanha no século XIX tendem a se esmaecer perante as 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

⁹⁸Three Tales of Edgar Poe By Fyodor M. Dostoevski (Wremia, 1861). Lantz, K. A. (2004). The Dostoevsky Encyclopedia. Greenwood Publishing Group. pp. 97-99.

⁹⁹Ingham, Norman W. E. T. A. Hoffmann's reception in Russia. Jal-Verlag, Würzburg, 1974.

¹⁰⁰Teichmann, Elizabeth. *La fortune d'Hoffmann en France*. Genève: Drozet Paris: Minard, 1961.

¹⁰¹Roas, David. Hoffmann en España. Recepción e influencias. Biblioteca Nueva, Madrid: 2002.

¹⁰² Este romance simula um erro editorial que une, inusitadamente, duas biografias a de um gato de um músico.

Lopes¹⁰³ (1975, p.191) na década de 1970 e, mais recentemente, Karin Volobuef¹⁰⁴ (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.

~ o ~

Levando em consideração o fato de que a presente pesquisa encontra-se no 3º semestre de desenvolvimento, até agora a organizamos da seguinte forma:

- a) Discutir e propor a ideia de se pensar ambas as obras como participante de uma ampla tradição de escritores excêntricos. Para tanto já organizamos uma parte teórica que lida com conceitos de Owen Aldridge, René Wellek, Jorge Luís Borges e Octavio Paz sobre as tradições literárias e os estudos de literatura comparada.
- b) Levantar alguns temas que possam demonstrar convergência entre a obra de Machado de Assis e Hoffmann, tais como o humor e o riso, a melancolia, a sátira literária, a ênfase na forma literária, a metalinguagem como recurso sistemático, a fragmentação discursiva, a paródia, a loucura entre outros.
- c) A partir de um estudo comparativo destes elementos demonstrar de que forma ambos se utilizam destes recursos e temas em suas obras de maneira e intuito muito similar: se opor as normas literárias vigentes em seus tempos.
- d) Deduzir que assim da mesma forma que Diógenes, Menipo, Luciano, Sêneca, Rabelais, Cervantes e Sterne, nossos dois escritores possuem têm a tendência não só de fugir ao que era literariamente comum, mas de expor a consciência desta fuga.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDRIDGE, A. Owen. Propósito e perspectivas da literatura comparada. In: **Literatura comparada: textos fundadores**. Organização de Eduardo F.Coutinho e Tania Franco Carvalha. Rio de Janeiro: Rocco,1994.

¹⁰³LOPES, Hélio. "Literatura fantástica no Brasil". In: Revista Língua e Literatura. V.4 Editora da USP: São Paulo, 1975.

¹⁰⁴VOLOBUEF, Karin. E. T. A. Hoffmann e o Romantismo brasileiro. In: ForumDeustch - Revista Brasileira de Estudos Germanísticos, Rio de Janeiro (UFRJ), v. 6, p. 103-113, 2002.

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Contos fantásticos: Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1973.
- _____. **Chronicas**: (1859-1863). Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1959.
- _____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. **Obra Completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1952.
- _____. **Papéis Avulsos**. Rio de Janeiro: Garnier, 2000.
- _____. **Toda poesia de Machado de Assis**. (Organização de Cláudio Murilo Leal). Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.
- _____. **Contos Recolhidos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.
- _____. **Escritos Recolhidos I**. São Paulo: Globo, 1997.
- _____. **Várias histórias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3ª ed. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2005.
- BARBOSA, Maria Aparecida Barbosa. "A Essência do Riso – reflexões sobre a tradução do romance "Gato Murr", de E. T. A. Hoffmann." **Cadernos de Tradução**, v. 1, n. 23, ISSN 2175-7968, Florianópolis, 2009.
- _____. Metamorfoses formais em "A Senhorita de Scudéry". **Revista Agulha**, Internet, v. 45, p. 45, 2005.
- BARBOSA, Maria José Somerlate. Sterne and Machado: parodic and intertextual play in Tristram Shandy and Memórias. **The Comparatist Journal of the Southern Comparative Literature Association**, Savannah, n. 16, p. 24-28, maio 1992.
- BATALHA, M. C. Tributo a E.T.A. Hoffmann, caminho para a fixação do gênero fantástico. **Revista Literatura e Cultura** (Rio de Janeiro), v. 7, p. 1-12, 2008.
- _____. A importância de E.T.A. Hoffmann na cena romântica francesa. **Alea**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 257-272, 2003.
- _____. Hoffmann na França: a construção de um mito romântico. In: VII congresso Nacional de Lingüística e Filologia, 2003, Rio de Janeiro. Caderno do CNLF, **anais do VII Congresso Nacional de Lingüística e Filologia**, 2003. v. 09. p. 157-168.
- BORGES, Jorge Luís. **Obras completas** (Ficções). São Paulo: Globo, v. 2, 1999.
- CALDWELL, Helen. **O Otelô brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro**. Tradução de Fábio Fonseca. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- DOUGLASS, Ellen H. Machado de Assis's A cartomante: modern parody and the making of a "brazilian" text. In: **MLN**, Baltimore, v. 113, n. 5, p. 1036-1055, dez. 1998.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. "E.T.A. Hoffmann". In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; RÓNAI, Paulo. (Org.) **Mar de Histórias – Antologia do conto Mundial**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, v. III.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: EDUFMG, 2010
- GRIMM, Reinhold. From Callot to Butor. E.T.A. Hoffmann and the Tradition of the Capriccio, In: **MLN**, Vol. 93, No. 3, German Issue (Apr., 1978), pp. 399-415.
- HALDANE, Michel George. **Little Ernest, Great Ernst: The Trials and Tribulations of E.T.A. Hoffmann in English**, with especial reference to his Klein Zaches, genannt Zinnober. Dissertação de Mestrado em Literary Translation. The University of Essex, Colchester (Inglaterra), 1998.

- HUTCHEON, Linda. **A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms**. New York: Methuen, 1985.
- KAWANO, Marta. E.T.A Hoffmann, Honoré de Balzac e a figura do artista. In: **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, USP** – São Paulo, Brasi, 2008.
- 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.
- MARQUES, José Oscar de Almeida. Ecos de Rousseau em “Das fremde Kind” de E.T.A. Hoffmann Pandaemonium Germanicum. São Paulo, v. 11, 2007.
- NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. **Lawrence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipéia**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2004.
- PAZ, Octavio. **Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora, Nova Fronteira, 1984.
- REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.
- ROSENFELD, Anatol. **Letras germânicas**. São Paulo: Perspectiva / Edusp; Campinas: Edunicamp, 1993. (Debates, 254).
- RUTHNER, Simone Maria. O Inimigo da Música – O sentir e o pensar em E.T.A. Hoffmann. In: **Revista Litteris** – ISSN: 19837429 n. 8 – setembro, 2011.
- SCHER, Steven Paul. “Hoffmann and Sterne: Unmediated Parallels in Narrative Method” in: **Comparative Literature**, 28, 1976. pp. 309-25.
- SOUSA, Sônia Dias de. **Perspectivas do fantástico em três contos de hoffmann**. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Presbiteriana Mackenzie: São Paulo, 2008.
- VOLOBUEF, Karin. E. T. A. Hoffmann e artista demoníaco. In: _____. (Org.). **Mito e magia**. São Paulo: Edunesp, 2011. p.89-98.
- _____. 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.
- _____. **Frestas e arestas: A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Ed. Unesp, 1999.
- _____. Introdução. In: HOFFMANN, E. T. A. **O Pequeno Zacarias, chamado Cinábrio**. São Paulo: Hedra, 2009. p. 9-18.
- _____. “E. T. A. Hoffmann e mundo fantástico”. In: Volobuef, Karin (org.) **Vertentes do fantástico na literatura**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2012.
- _____. **E. T. A. Hoffmann e Machado de Assis: literatura e música**. Contexto. Vitória (UFES), ano XII, v. 11, p. 25-33, 2004.
- WELLEK, René. Crise da literatura comparada. In: **Literatura comparada: textos fundadores**. Organização de Eduardo F.Coutinho e Tania Franco Carvalha. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

**À ESPREITA DO VULCÃO E O CONTEMPLAR DO ABISMO: POR UMA
POÉTICA DE AGUSTINA BESSA-LUÍS, EM *UM CÃO QUE SONHA*.**

Rodrigo Valverde Denubila
Mestrando – Bolsista CAPES
Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi (Or.)

Quando indagada por que escrevia, a escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís respondeu da seguinte maneira: “Escrevo para desiludir com mérito, que é a maneira de se fazer lembrar com virtude” (BESSA-LUÍS, 2000, p.15). Essa é a epígrafe do nosso trabalho e é ela que irá guiar as nossas reflexões. Nela encontramos dois termos que merecem atenção, a saber: desiludir, uma vez que este sentimento perpassa toda a obra da autora (mas não esqueçamos que é um desiludir com mérito) e lembrar (com virtude). Mas lembrar o quê? Lembrar como?

A tentativa de encontrar respostas para essas indagações é uma das forças motrizes deste trabalho. Por meio da investigação das temáticas, estruturas e influências caras à autora, pretendemos esboçar algumas colocações – entre as muitas possíveis – para o que Agustina Bessa-Luís quer fazer lembrar aos seus leitores. Talvez que eles ainda são humanos, demasiado humanos. Logo, não é de forma gratuita que Eduardo Lourenço (1994) utiliza o termo “des-concertante” para caracterizar Agustina Bessa-Luís. Com um poder de síntese singular, encontramos no vocábulo algumas possibilidades de leitura, como o desconcerto ontológico dos homens evocado por Agustina Bessa-Luís à medida que a densa meditação sobre a máquina retorcida da alma é feita; o sentimento de desilusão, como também a impossibilidade de um todo harmonioso, ganha corpo nos complexos romances da autora portuguesa. Lembrando Nietzsche e o seu *Origem da Tragédia*, só a arte, com sua beleza, é capaz de levar aos homens as mensagens mais terríveis sobre a sua condição. Como diz a própria autora em entrevista após receber o prêmio Camões, em 2004, ela é vista como cruel, pois conhece a natureza humana. Nelly Novaes Coelho (1982, p. 8) enfatiza que Agustina Bessa-Luís “não se deixa enfraquecer por nenhum sentimentalismo humanitário (muito pelo contrário, por vezes impiedosa ou irônica em relação ao humano), à medida que realiza o seu “discurso-cachoeira” de traço barroco.

Ao negar a possibilidade de um discurso totalizador ou a supremacia da razão iluminista, cartesiana, que acreditou poder apagar as mazelas humanas por meio do racionalismo e de seu culto à deusa razão, Agustina Bessa-Luís realiza uma grande radiografia da modernidade e das consequências desta. Critica a petulância humana afirmando que o sinônimo da existência não é ordem, mas sim absurdo, desordem, termo caro a poética agustiniana, ou seja, ausência de sentido uno e totalizador. E o absurdo da vida humana é coroado pela morte – tema caro à autora -, pois o epílogo da existência a ratifica como obra aberta, assim como o é grande parte dos romances da autora. Obra aberta e estrutura complexa são traços característicos da poética agustiniana, porque assim é a existência. Diz ela: “É muito importante a dificuldade. É importante os passos serem dados muito lentamente e a pessoa sentir que não é fácil escrever, como não é fácil viver” (BELEZA; COSTA, 2012, aos 00’04”). Sua conclusão é a impossibilidade de concluir.

A obra de Agustina Bessa-Luís é marcada por uma “absorta interrogação” (BESSA-LUÍS, 1982, p.97) sobre a condição existencial humana. Isso se dá por meio de “romances caudalosos” (LOPES; SARAIVA, 2005, p.1101) em que a linguagem, com suas contorções e sobreposições, revela uma visão prodigiosa e sofisticada expressa através de um sinuoso desfilar de ideias filosóficas que esmiúçam a problematicidade do indivíduo, do ser humano e remontam ao conceptismo barroco. A multiperspectiva em Agustina Bessa-Luís é uma profunda negação da palavra totalizadora. Atrelada a isso está a dificuldade formal que a autora dá aos seus romances, por meio do corte neobarroco e do jogo conceptista que opera em sua literatura.

Maria Alzira Barahona (1971, p. 83) diz que “há uma forma romanesca típica de Agustina Bessa-Luís”. Não nos esqueçamos de que forma é conteúdo. Assim, cremos que é necessária a investigação dessa arquitetura textual agustiniana que dá corpo a uma desconcertante e profunda reflexão que nasce da dúvida, uma vez que esta, segundo a óptica agustiniana, é a natureza dos verdadeiros intelectuais que criam discurso com “as dúvidas que tinham sobre tudo” (BESSA-LUÍS, 1997, p.45). Agustina Bessa-Luís quer lembrar ao homem a sua condição efêmera frente a um mundo em que “tudo se consome como espetáculo, não podendo ser conhecido como matéria profunda” (BESSA-LUÍS, 2012, p.46). Nesse movimento, a autora foca a realidade portuguesa em busca do que é realmente constitutivo da condição humana: os quatro rios - rio homem, rio mulher, rio infância, rio morte.

Em *Chapéus das fitas a voar*, no ensaio “Colóquio”, Agustina Bessa-Luís (2008a) diz que todo escritor tem uma “energia emocional”, isto é, “tudo o que um autor tem para dizer decerto caberia em poucas páginas” (BESSA-LUÍS, 2008a, p.221). Essas poucas páginas é o que a autora nos quer fazer lembrar; no entanto, é preciso focar também no como essa energia emocional torna-se discurso literário, ganha imagens e emoção por meio das personagens, dos comentários dos narradores agustinianos, em sua quase totalidade em terceira pessoa. A energia emocional de Agustina Bessa-Luís pode caber em poucas páginas - inclusive, a autora utiliza da força da repetição, sendo esta um dos traços da poética da autora, para enfatizar sua mensagem; todavia, foram mais de sessentas obras, em carreira iniciada em 1948 e finalizada, devido a problemas de saúde, em 2006, necessárias para plasmar essa energia emocional.

Ao longo desses livros, grandes perguntas foram colocadas; entretanto, respostas não foram dadas. Se há algo que Agustina Bessa-Luís refuta é o discurso totalizador, tanto que, na sua fala de agradecimento ao doutoramento *honoris causa*, oferecido pela Universidade do Porto, em 22 de março de 2005, quando a autora estava com 82 anos, definiu a sua obra como imperfeita, mas “realizada em grande liberdade de espírito” (BESSA-LUÍS, 2007, p.40). Na ausência de dogmáticos políticos ou religiosos, o elemento trágico da existência ganha corpo. É preciso lembrar aos homens que seus sonhos da grandeza iluminista intensificaram a sua imanente fratura emocional e avultaram a força do caos.

O sentimento de incerteza é tão grande nas obras da autora que a tentativa de defini-la é teoricamente ir contra a cosmovisão agustiniana. É no jogo de dúvidas que o diálogo acontece. Diz Agustina Bessa-Luís: “Penso que o diálogo só aparece quando a dúvida se instala. Nesse caso, os leitores retiram-se e começa o espanto incerto de quem se encontra com fantasmas” (BESSA-LUÍS; PORTELA, 1986, p.11); fantasmas da história tanto coletiva, quanto pessoal. “Quantas coisas ficavam pesadas de mistério no fundo da história de cada pessoa” (BESSA-LUÍS, 1997, p.75).

É tentando entender o que, como e quem Agustina Bessa-Luís quer fazer lembrar com virtude para desiludir com mérito que este estudo, intitulado À ESPREITA DO VULCÃO E O CONTEMPLAR DO ABISMO: por uma poética de Agustina Bessa-Luís, em *Um Cão que Sonha*. Em “Ajuizando Agustina Bessa-Luís: fragmentário, labiríntico e desconstrução como poética”, primeiro capítulo, busca-se, por meio dos elementos paratextuais, essencialmente as epígrafes, uma vinculação filosófica, a qual está ligada ao elemento trágico da existência humana. A autora de *A Sibila* diz que sua

musa é o autor russo Dostoiévski. Inclusive, a ideia da literatura como um andar às margens de um vulcão, registrada pelo título que propomos ao nosso trabalho, vem do ensaio “Dostoiévski e a peste emocional”, no sentido de que certas obras oferecem um perigo iminente àqueles que se debruçam sobre elas.

Além de Dostoiévski, temos também o diálogo com Shakespeare, Kafka - a autora tem um livro só sobre o ficcionista tcheco chamado *Kafkiana* -, as escrituras hebraicas, tanto a *Bíblia* (Velho Testamento), quanto o *Talmud*, Blaise Pascal, Jean Wahl, as tragédias gregas, principalmente as de Eurípedes, que, de acordo com Silvina Rodrigues Lopes (1992), oferecem a base para muitas das personagens femininas agustinianas. O que essas obras e autores tem em comum é uma densa reflexão sobre a natureza humana. Por meio de comentadores e dos próprios estudos críticos da Agustina Bessa-Luís, tentamos buscar como essas perspectivas sobre a natureza humana foram introjetadas pela autora em sua poética.

Creemos que olhar as angustiadas personagens agustinianas pelas lentes da filosofia de Emil Cioran¹⁰⁵ seja uma perspectiva teórica interessante e nova nos estudos agustinianos, uma vez que o pensador romeno, na atualização que faz do pensamento de Nietzsche, Schopenhauer e Kierkegaard, no século XX, prega que é na dúvida que nasce a honestidade intelectual, a qual Emil Cioran chamou de “hamletismo” e Agustina Bessa-Luís “processo Raskolnikov”. Laura Bulger (1998) aponta uma “configuração problemática ou hamletiana” (p.77) na ficcionista portuguesa. Ideia similar é encontrada na própria escrita crítica de Agustina Bessa-Luís, quando esta se autodefine como uma ajuizadora. Não é de forma gratuita que José Manuel Heleno (2002) vai olhar para a obra de Agustina Bessa-Luís como uma “paixão da incerteza”. A dúvida, o ceticismo é muito importante tanto para o filósofo romeno, quanto para a autora portuguesa, assim como a reflexão sobre o mal, sinônimo de desconhecido, de não saber.

Emil Cioran retoma as tragédias, tanto as gregas, quanto as escritas por Shakespeare, para olhar o homem do século XX, assim como o faz Agustina Bessa-Luís, que valoriza a “consciência tragificante” (BESSA-LUÍS, 2008, p.249), como expõe no prefácio de *Ternos Guerreiros*. Para Emil Cioran (2011), são poucos os

¹⁰⁵ No ensaio “Conferência em Granada”, publicado em *Contemplanção Carinhosa da Angústia* e em *Um Cão que Sonha*, Agustina Bessa-Luís cita diretamente o pensamento de Emil Cioran. “José Maria Geta Fernandes falava com ele como se o Carreto fosse um erudito e citava-lhe as frases de Cioran que mais apreciava” (BESSA-LUÍS, 1997, p.306). A romancista portuguesa faz as suas personagens lerem autores que ela admira, por exemplo, Maria Pascoal, de *Um Cão que Sonha*, lê os escritores russos; João de Barros, de *A Corte do Norte*, lê Walter Benjamin.

homens dotados de caráter, porque são poucos os que conseguem encarar o nada que os habita, haja vista que, na modernidade, convertemos o “‘eu’ em religião” (CIORAN, 2011, p.17). Nesse movimento, devemos perceber que a história que se quer representação da verdade “não passa de um desfile de falsos absolutos” (CIORAN, 2011, p.13). O que temos, de acordo com o historiador holandês Franklin Ankersmit (2012), são modalidades de verdade, de história. O passado se enriquece pela pluralidade de visões. Perspectiva essa que está em diálogo com a mundividência de Agustina Bessa-Luís, expressa, principalmente, mas não só, em seus romances históricos.

Mas é necessário compreender como essas perspectivas vindas de diferentes autores foram se organizando e sendo estruturadas por Agustina Bessa-Luís em seu complexo e volumoso conjunto literário. Tentamos fazer isso no segundo momento desta discussão, nomeado “Fases agustinianas e arquétipos temáticos”. Partimos de Álvaro Manuel Machado, Anamaria Filizola, entre outros estudiosos da obra agustiniana, para buscar como as diversas cosmovisões, discutidas no primeiro momento, geraram as diferentes fases agustinianas, a saber, a simbólica, a cosmogônica, a histórica e a volta à ficção.

Após percorrermos os prógonos da cosmovisão agustiniana, focalizaremos o trabalho formal da autora. O como e o que fazer lembrar são faces da mesma moeda. A difícil arquitetura textual do discurso literário agustiniano é um dos responsáveis pelo relativo desprezo, tanto do mercado, quanto das academias por Agustina Bessa-Luís, segundo parte de seus estudiosos. A ficcionista trabalha seus arquétipos temáticos por meio de uma intrincada articulação filosófica, a qual remonta aos aspectos conceptistas do Barroco e é conhecido hoje como Neobarroco. Assim, a forma agustiniana revela tanto uma vinculação histórica, quanto uma ideologia.

Poder do hábito, temporalidade esquizofrênica, no dizer de Fredric Jameson (1996), infância, memória - voluntária e involuntária -, infância, enigma do amor são elementos importantes a Marcel Proust e a Agustina Bessa-Luís. Assim, no quarto capítulo, intitulado “Agustina Bessa-Luís proustiana”, investigamos como esses elementos são trabalhos pela autora e como se configura a perspectiva composicional do autor francês em Agustina Bessa-Luís, destacada por Álvaro Manuel Machado, Massaud Moisés, Silvina Rodrigues Lopes, José Manuel Heleno, entre outros comentadores da obra agustiniana.

No último momento do nosso estudo, retomamos o dizer de António José Saraiva (1999) e Eduardo Lourenço (1994) (2009) sobre a importância de Agustina Bessa-Luís para as letras portuguesas, bem como para a escrita de autoria feminina, uma vez que a autora “inaugura uma data na ficção portuguesa contemporânea” (LOURENÇO, 2009, p.40). Mas é preciso se perguntar por que a ficção de autoria feminina “ainda balbucia” (p.I), no dizer de Agustina Bessa-Luís (1985). Assim, questionaremos e buscaremos a recorrência e disparidade entre certos traços de algumas das personagens femininas agustinianas, o que elas querem nos fazer lembrar por meio da articulação entre voz, mudez, dinheiro e igualitarismo.

Para tentarmos esmiuçar o que Agustina quer nos fazer lembrar com mérito e desiludir com virtude recorremos aos seus estudos críticos, presente em *Contemplação Carinhosa da Angústia*, *Dicionário Imperfeito* e *Alegria do Mundo*, tanto o volume I, quanto o II, bem como, em maior grau, ao romance *Um Cão que Sonha*, de 1997, em que encontramos as principais linhas de força da narrativa agustiniana, de acordo com José Manuel Heleno (2002): “Os grandes elementos da prosa agustiniana entrelaçam-se em *Um Cão que Sonha*” (p.114).

Chegar à sensibilidade causando empatia, desconforto e reflexão, além de trabalhar de maneira inovadora a forma, o manejo estético, não é tarefa simples; por isso, poucos são realmente grandes em matéria de literatura. Agustina Bessa-Luís quer desiludir com mérito, não nos esqueçamos. Ao caminharmos pelas tortuosas sendas oferecidas pela literatura agustiniana cremos que, de maneira ainda muito incompleta, conseguiremos traçar um perfil da poética da autora, uma vez que a autora possui uma clara “obsessão temática” (LOURENÇO, 1994, p.166). Acreditamos, portanto, ser necessário entendermos a energia emocional da ficcionista portuguesa, o caminhar da autora à espreita do vulcão, que expelle uma “lava tumultuosa” (LOURENÇO, 1994, p.166), para assim compreender por que seremos desiludidos com mérito e lembrados com virtude.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ABREU, Maria Fernanda de. A Bela Portuguesa, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 97, maio 1987, p. 122-123.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

- AGUSTINA BESSA-LUÍS – nasci adulta e morrerei criança. Direção de Telma Teixeira da Silva. Lisboa: Panavideo, 2012. Disponível em: <<http://vimeo.com/50423905>>. Acesso: 6 fev. 2014.
- ALBARET, Céleste. **Senhor Proust**. Tradução de Cordélia Magalhães. São Pulo: Novo Século, 2008.
- AMARAL, Diogo Freitas do Amaral. Um espírito muito independente. **Ler**, Lisboa, n. 76, p.51, jan. 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Mauriac e Teresa Desqueyroux. In: _____. **Confissões de Minas**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. **Poesia completa**. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- _____. **Prosa seleta**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- ANKERSMIT, Franklin Rudolf. **A escrita da história: a natureza da representação histórica**. Tradução de Jonathan Menezes, Gisele Iecker de Almeida, Maria Siqueira Santos e Alfredo dos Santos Oliveira. Londrina: EDUEL, 2012.
- ANTUNES, Manuel. **Legómena: textos de teoria e de crítica literária**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.
- APPIAH, Kwame Anthony. O pós-colonial e o pós-moderno. In: _____. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. 7. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- ARRIGUCCI, Davi. **Coração Partido**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. **O escorpião enalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- AUDEN, Wystan Hugh. **Select poetry of W. H. Auden**. New York: Randon House, 1958.
- AUERBACH, Erich. **Figura**. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BAKHTHIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BAPTISTA, Abel Barros. Agustina Bessa-Luís, de Silvina Rodrigues Lopes. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 132/133, abr. 1994, p. 258-260.
- BARAHONA, Maria Alzira. A Bíblia dos Pobres. I - Homens e Mulheres, de Agustina Bessa-Luís; A Bíblia dos Pobres. II - As Categorias, de Agustina Bessa-Luís, **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, Lisboa, n. 3, Set. 1971, p. 83-85.
- _____. A Bíblia dos pobres. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n.3, p.83-85, set. 1971.
- _____. Agustina Bessa-Luís: um tempo de derivação. In: _____. **Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo**. Lisboa: Publicações do Centro de Estudos Filológicos, 1968.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Holocausto**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. **Vida Líquida**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BENETTI, Mariceia. **Estética neobarroca: fragmentos de estudos para apreciação de produções culturais**. Canos: Ulbra, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERLIN, Isaiah. **Estudos sobre a humanidade**: uma antologia de ensaios. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Pensadores Russos**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BESSA-LUÍS, Agustina. **A Corte do Norte**. Lisboa: Guimarães editores, 1987.

_____. **A Monja de Lisboa**. Lisboa: Guimarães editores, 1985.

_____. Agustina Bessa-Luís solta o tigre da sua inteligência. [fevereiro, 1998]. Entrevistadora: Norma Couri. **Estado de São Paulo**, São Paulo, n. 4.013, 3 fevereiro 2001. Caderno 2, p. D1.

_____. Agustina Bessa-Luís: “Sou profundamente perigosa porque conheço profundamente a natureza humana. [junho 2004]. Entrevistadora: Andreia Azevedo Soares”. Disponível em: <<http://www.publico.pt/cultura/noticia/agustina-bessaluís-sou-perigosa-porque-conheco-profundamente-a-natureza-humana-1197801>>. Acesso: 9 abril 2014.

_____. Agustina conta suas histórias para o cinema: entrevista. [maio, 1996]. Entrevistadora: Cristina R. Duran. **Estado de São Paulo**, São Paulo, n. 3.249, 1 janeiro 1996. Caderno 2, p. D1.

_____. **Alegria do mundo I**: escritos dos anos de 1965 a 1969. Lisboa: Guimarães editores, 1996.

_____. **Alegria do mundo II**: escritos dos anos de 1970 a 1974. Lisboa: Guimarães editores, 1998.

_____. **Antes do degelo**. Lisboa: Guimarães eEditores, 2004.

_____. **Concertos dos Flamengos**. Lisboa: Guimarães Editores, 1994.

_____. **Contemplação Carinhosa da Angústia**. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

_____. **Contos populares**. 3. ed. Lisboa: Guimarães editores, 1969.

_____. **Dicionário Imperfeito**. Lisboa: Guimarães editores, 2008.

_____. Discurso de agradecimento ao receber o título de doutora honoris causa. Disponível em: < <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6771.pdf>>. Acesso: 5 jun. 2014. Porto: Universidade do Porto, 2007.

_____. Dostoievski e a peste emocional. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 61, p. 12-22, maio 1981.

_____. **Eugénia e Silvina**. 2. ed. Lisboa: Guimarães editores, 1990.

_____. **Florbela Espanca**. Lisboa: Guimarães Editores, 1984.

_____. Grandes entrevistas: Agustina Bessa-Luís. [s. a]. Entrevista concedida a Maria Augusta Silva. Disponível em: < <http://www.casaldasletras.com/Audio/Agustina%20Bessa-Luis.mp3> >. Acesso em: 27 jan. 2014.

_____. Inquérito: teoria da literatura e ficção. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 64, nov. 1981a, p. 6.

_____. **Kafkiana**. Lisboa: Babel, 2012.

_____. **Longos dias têm cem anos**: presença de Vieira da Silva. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.

- _____. **Martha Telles: o castelo onde irás e não voltarás** – Porto: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.
- _____. **O chapéu das fitas a voar**. In: _____. CRUZ, Manuel Vieira da; FERREIRA, Luís Abel (org.). Lisboa: Guimarães editores, 2008a.
- _____. **O Manto**. Lisboa: Bertrand, 1961.
- _____. **O Mosteiro**. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.
- _____. O romanesco em Camilo: A Enjeitada. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 54, p. 5-13, maio 1980.
- _____. **O Sermão do Fogo**. Lisboa: Bertrand, 1962.
- _____. **Os Incuráveis**. Lisboa: Guimarães Editores, 1956.
- _____. **Os Meninos de Ouro**. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.
- _____. **Prazer e glória**. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.
- _____. Prefácio. In: _____. CABRAL, Filomena. **Tarde de Mais Mariana**. Porto: Edições Afrontamento, 1985.
- _____. Prefácio. In: _____. CLÁUDIO, Mário. **O triunfo do amor português**. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2005.
- _____. **Santo António**. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- _____. **Ternos Guerreiros**. Lisboa: Guimarães Editores, 1960.
- _____. **Um Bicho da Terra**. Lisboa: Guimarães Editores, 1984a.
- _____. **Um Cão que Sonha**. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- BESSA-LUÍS, Agustina; PORTELA, Artur. **Agustina por Agustina**. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. A postulação da realidade. In: _____. **Discussão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BORNHEIM, Gerd Albert. **O sentido e as máscaras**. São Paulo: Perspectivas, 2007.
- BOSI, Alfredo. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BULGER, Laura Fernanda. À maneira do prelúdio. **Ler**, Lisboa, n. 76, p.54, jan. 2009.
- _____. **A Sibila: uma superação inconclusa**. Lisboa: Guimarães Editores, 1990.
- _____. **As máscaras da memória: estudos em torno da obra de Agustina**. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.
- _____. Configurações e transfigurações em «Vale Abraão, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 131, Jan. 1994, p. 178-190.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CALDAS, Tatiana Alves Soares. Figurações do Feminino em Agustina Bessa-Luís. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 31, n.46, p. 33-61, jul-dez. 2011.
- CAMÕES, Luís de. **Sonetos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CANDIDO, Antonio. Introdução. In: _____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 12. ed. São Paulo e Rio de Janeiro: FAPESP e Ouro sobre azul, 2009.
- _____. Prefácio. In: _____. ARRIGUCCI, Davi. **O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CARMO, José Palla e. O romance e o espírito barroco: O Sermão do Fogo, de Agustina Bessa-Luís. In: _____. **Do livro à leitura**. Lisboa: Europa-América, 1971.

- CARVALHO, Gil de. Ordens Menores, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n.º 132/133, abr. 1994, p. 245-246.
- CAVALHEIRO, Célia. Se não o sim, o que? (Uma análise do filme Party, de Manoel de Oliveira). **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 31, n.46, p. 23-31, jul-dez. 2011.
- CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Coordenação Carlos Sussekund. Tradução de Vera da Costa e Silva. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CHIAMPÌ, Irlemar. **Barroco e Modernidade**: ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- CHIEZA DEL GESÚ. Disponível em: < <http://www.chiesadelgesu.org/la-chiesa/archivio-fotografico/>>. Acesso em: 16 maio 2014
- CHORÃO, João Bigotte. O Apocalipse de Albrecht Dürer, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n.º 100, nov. 1987, p. 156-157.
- CIORAN, Emil. **Breviário de Decomposição**. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. **Exercícios de Admiração**. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- _____. **História e utopia**. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- _____. **Nos Cumes do Desespero**. Tradução de Fernando Klabin, São Paulo: Hedra, 2011c.
- _____. **Silogismos da amargura**. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011d.
- COELHO, Eduardo Prado. Agustina Bessa-Luís: uma paixão sem amor. In: _____. **A noite do mundo**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.
- _____. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984). **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 78, mar. 1984, p. 43-54.
- COELHO, Nelly Novaes. Encontro com Agustina Bessa-Luís. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 out. 1982, Cultura, p.8-9.
- _____. Linguagem e ambiguidade na ficção portuguesa contemporânea. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 12, mar. 1973, p. 68-74.
- _____. O Desafio ao Cânone: consciência histórica e discurso em crise. Rio de Janeiro, 1999a. (Prefácio, Pós-fácio/Prefácio). Disponível em: < http://www.helenaparentecunha.com.br/admin/secao/pdf_ap/O%20DESAFIO%20AO%20C%C3%82NONE%20-%20Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Nelly%20Novaes%20Coelho.pdf >. Acesso em: 27 jan. 2014
- _____. O discurso-em-crise na literatura feminina portuguesa. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 2, p. 121 – 128, jul. 1999. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48738> > Acesso em: 27 jan. 2014.
- CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica**: volume 1. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- COUTO, Mia. **Antes do nascer do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CRUZ, Liberto. A jóia de Agustina [crítica a 'O Princípio da Incerteza - Jóia de Família', de Agustina Bessa-Luís]. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 159/160, jan. 2002, p. 414-417.
- DÉCIO, João. Agustina Bessa-Luís. **Alfa**: revista de Linguística, Marília, n.2, p. 67-83, set. 1962. Disponível em: < <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/3194/2921> >. Acesso em: 13 fev. 2014.

- _____. Ainda Agustina Bessa Luís. **Alfa**: revista de Linguística, n. 3, p. 119-162, mar. 1963. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3209>>. Acesso em: 13 fev. 2014.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os irmãos Karamazov**. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- DUMAS, Catherine. **Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís: espelhismos**. Porto: Campos das Letras, 2002.
- _____. O Comum dos Mortais, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 149/150, jul. 1998, p. 422-424.
- _____. O lugar do conto na obra de Agustina Bessa-Luís. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 31, n.46, p. 11-21, jul-dez. 2011.
- FARIA, Duarte. As Pessoas Felizes, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 32, jul. 1976, p. 82-83.
- FILHO, Domício Proença. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1988.
- FILIZOLA, Anamaria. É a Paula que está a dizer isto ou sou eu?: As meninas, de Agustina Bessa-Luís e Paula Rego. **Revista Literatura em Debate**, Frederico Westphalen, v.3, n.5, p.180-194, jul-dez. 2009.
- _____. **O cisco e a ostra**: Agustina Bessa-Luís biógrafa. 2000, 311f. (Tese em Teoria Literária). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- FINKELSTEIN, Sidney. **Existencialismo e alienação na literatura norte-americana**. Tradução de Edney Célio Oliveira Silvestre. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969
- FONTELA, Orides. Arabesco. In: _____. **Poesia reunida [1969-1996]**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FRYE, Northrop. **Código dos códigos: a Bíblia e a literatura**. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- FUNDO, Liliana Carla Rei do. **História e ficção em Eugénia e Silvina**. 2005, 142f. (Dissertação em Literaturas Românicas). Universidade do Porto, Porto, 2005.
- GABNEBIN, Jeanne-Marrie. Entre sonho e vigília: quem sou eu. In: _____. **Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008
- GONÇALVES, Aguinaldo José. Prefácio. In: _____. PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve**. São Paulo: Iluminuras, 1988
- GUEDES, Tereza Moura. Aforismos, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 109, maio 1989, p. 127.
- GUIMARÃES, Elisa. O Mosteiro, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 68, jul. 1982, p. 74-75.
- GUIMARÃES, Fernando. É na noite da modernidade que a subjectividade desperta?. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 121/122, jul. 1991, p. 217-220.
- GÜNTERT, Georges. A Sibila, Uma Superação Inconclusa, de Laura Fernanda Bulger. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 132/133, abr. 1994, p. 257-258.
- _____. Literatura como discurso terapêutico: «Eugénia e Silvina» de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 120, abr. 1991, p. 95-106.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- _____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et all. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 1996.

- HARVEY, Vera de Azambuja. **Marcel Proust: realidade e criação**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HELENO, José Manuel. **Agustina Bessa-Luís: paixão da incerteza**. Lisboa: Editora Fim de Século, 2002
- _____. Um cão que sonha, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n.147/148, p.347-348, jan. 1998.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic e Companhia das Letras, 2011.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: _____. HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução de Maria Elisa Cevasa. São Paulo: Ática, 1996.
- JONES, Peter. Introdução. In: _____. HOMERO. **Ilíada**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- JORGE, Lúcia. A perspectiva da maga. **Ler**, Lisboa, n. 76, p.38 -55, jan. 2009.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- KAFKA, Franz. Uma mensagem imperial. In: _____. **Um médico rural: pequenas narrativas**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- KIERKEGAARD, Sören. **O desespero humano**. Tradução de Fransmar Costa Lima. São Paulo: Martin Claret, 2009
- KLOBUCKA, Anna. Teoricamente falando: algumas observações sobre a sexualidade do discurso crítico em Portugal. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 125/126, jul. 1992, p. 169-176.
- KONG-DUMAS, Catherine. Mistério e realidade na obra de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 70, p. 31-38, nov. 1982.
- LEME, Carlos Câmara. A romancista que sonhou a sua obra. **Ler**, Lisboa, n. 76, p.38 - 55, jan. 2009.
- LEONEL, Maria Célia. **Guimarães Rosa: magma e gênese da obra**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 4. ed. Tradução de Jaime Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LISBOA, Eugénio. Florbela Espanca, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, n. 60, mar. 1981, p. 92-93.
- _____. Florbela Espanca: a Vida e a Obra, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 60, mar. 1981, p. 92-94.
- LOPES, Óscar; SARAIVA, Antonio José. **História da Literatura portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2005.
- LOPES, Pedro Santana. Mistérios da genialidade. **Ler**, Lisboa, n. 76, p.53, jan. 2009.
- LOPES, Silvina Rodrigues. **A alegria da comunicação: temas portugueses**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989.

- _____. A Corte do Norte, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 103, Maio 1988, p. 88-89.
- _____. **Agustina Bessa-Luís: as hipóteses do romance**. Rio Tinto: Editora Asa, 1992.
- _____. Agustina Bessa-Luís: o imaginário total, de Álvaro Manuel Machado. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n.º 81, set. 1984, p. 99-100.
- _____. Alegria do Mundo, vol. I e II, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 149/150, jul. 1998, p. 436-437.
- _____. **Exercícios de aproximação**. Lisboa: Vendaval, 2003.
- _____. O Concerto dos Flamengos, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 140/141, abr. 1996, p. 289-290.
- _____. Os Meninos de Ouro, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 76, nov. 1983, p. 82-83.
- _____. Os Meninos de Ouro, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, n. 76, Nov. 1983, p. 82-83.
- LOURENÇO, Eduardo. A indomável. **Ler**, Lisboa, n. 76, p.40, jan. 2009.
- _____. **O canto do signo: existência e literatura (1957-1993)**. Lisboa: Presença, 1994.
- LOYOLA, Santo Inácio de. **Exercícios espirituais**. Tradução de Raul Pacheco de Paiva. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2011.
- LUÍS, Alberto. Advertência à presente edição. In: _____. BESSA-LUÍS, Agustina. **Kafkiana**. Lisboa: Babel, 2012.
- LUZ NA CRISE. Direção de Leonardo Brant e Pedro Caldas. Campinas: CPFL Cultura, 2012. Disponível em: <<http://deusdara.net/filmes/luz-na-crise/>>. Acesso em: 24 maio 2014.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 14. ed. Tradução de Ricardo Correa Barbosa. Posfácio de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- MACHADO, Álvaro Manuel. A incompletude da escrita circular. **Ler**, Lisboa, n. 76, p.55, jan. 2009.
- _____. **Agustina Bessa-Luís: o imaginário total**. Lisboa: Dom Quixote, 1983.
- _____. Crónica do Cruzado Osb., de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 36, mar. 1977, p. 76-77.
- _____. O Concerto dos Flamengos, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 186, maio 2014, p. 230-232.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. «Eugénia e Silvina» de Agustina Bessa-Luís: um romance policial?. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 115/116, maio 1990, p. 148-154.
- MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica**. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: EDUSP, 1997.
- MARINHO, Maria de Fátima. Doutoramento honoris causa da escritora Agustina Bessa-Luís. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6771.pdf>>. Acesso: 5 jun. 2014. Porto: Universidade do Porto, 2007.
- MARTINS, Mário. Adivinhas de Pedro e Inês, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 84, mar. 1985, p. 99-100.
- _____. Santo António, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 19, maio 1974, p. 88-89.
- MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. In: _____. LEÃO, Ângela Vaz (org.). **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

_____. Reflexões em torno do conceito de literatura colonial? Haverá uma estética colonial. **Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa**, Pontevedra/Braga, p. 11 -18, 1992.

MATTOS, Marcelo Brandão. Os caminhos e descaminhos de A Corte do Norte, romance de Agustina Bessa-Luís: uma leitura neobarroca. **Abril**: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 81 – 88, nov. 2009.

MEDEIROS, Aldinida. Nem muda nem medusa: poder e ação na escrita em liberdade de Agustina Bessa-Luís. In _____. Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura/ V Seminário Internacional Mulher e Literatura. 4, 5 e 6 de ago. 2011, Brasília. Disponível em: < http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/aldinida_medeiros.pdf>. Acesso: 15 abr. 2014.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievitch. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MENDES, Silvia Cardoso; PINHEIRO, Maria do Carmo. O romance policial em Agustina Bessa-Luís. **Diacrítica**, Minho, n. 23/24, p. 347 -371, 2010

MENEZES, Rodrigo Inácio Ribeiro Sá. Niilismo, cinismo e ceticismo no pensamento de Emil Cioran. Disponível em: <http://emcioranbr.wordpress.com/2014/06/02/ceticismo-niilismo-cioran/#_ftnref10>.

Acesso: 19 jun. 2014

_____. **O animal enfermo**: pessimismo antropológico e a possibilidade gnóstica na obra de Emil Cioran. 2007, 235f. (Tese em Ciências da Religião). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1965.

_____. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampli. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **Presença da Literatura Portuguesa**: Modernismo. 2. Ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.

MORÃO, Paula. A Torre, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n.º 121/122, jul. 1991, p. 253-254.

MOSTEIRO DE ALCOBACA. Autor desconhecido. Disponível em: < <http://www.mosteiroalcobaca.pt/>>. Acesso em: 16 maio 2014.

MOTA, Margarida Maria Pereira Soares Motta. **História e ficção em As terras do Risco de Agustina Bessa-Luís**. 2000, 131f. (Dissertação em Estudos Portugueses e Brasileiros). Universidade do Porto, Porto, 2000.

MOURA, Vasco Graça. Sobre Agustina e Almeida Faria. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 69, Set. 1982, p. 36-40.

NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia**. Tradução de Erwin Theodoro. São Paulo: Editora Cupolo, 1948.

_____. **Para Além do Bem e do Mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral. In: _____. LEBRUN, Gérard (org.). **Obras incompletas**. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1974.

NOGUEIRA, Albano. Conversações com Dmitri e Outras Fantasias, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 58, nov. 1980, p. 83-84.

O MUNDO DE AGUSTINA BESSA-LUÍS. Direção de Maria João Costa e Joana Beleza. Lisboa: Renascença V+, 2012. Disponível em: <http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?did=53764>. Acesso: 5 jan. 2014

- OLIVEIRA, Simone Monteiro de. **O estatuto do narrador na ficção de Agustina Bessa-Luís**. 1978, 141f. (Tese em Literatura Portuguesa). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1978.
- OLIVEIRA, Simone Pinto Monteiro de Oliveira. **A Sibila: uma narrativa em ritmo de rocking-chair**. 1972, 93f. (Dissertação em Literatura Portuguesa). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1972.
- PADILHA, Laura Cavalcante. Literaturas africanas e pós-modernismo: uma indagação. In: _____. **Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literatura afro-luso-brasileira**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- PADRÃO, Maria da Glória. Balanço do ano literário de 1980 em Portugal. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 60, mar. 1981, p. 40-42.
- PAES, José Paulo. Para uma pedagogia da metáfora. In: _____. **Armazém literário: ensaios**, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PAINTER, George D. **Marcel Proust**. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- PAIVA, José Rodrigues Paiva. Revolução, renovação: caminhos do romance português no século XX. Conferência apresentada no II Encontro Norte/Nordeste de Professores de Literatura Portuguesa, realizado em Fortaleza, na UFCE, de 1 a 3 de outubro de 2008. Disponível em: <http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2009/01_artigo_jose_rodrigues_de_paiva.pdf>. Acesso: 28 jan. 2014
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PEDROSA, Inês. A orquestra do imprevisível. In: _____. BESSA-LUÍS, Agustina. **As chamadas e as almas**. Lisboa: Guimarães Editores, 2007.
- PEREIRA, Elsa. A corte do norte, de Agustina Bessa-Luís, ou o romance da saudade. **Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas**, Porto, II Série, vol. 23, pp. 307-324, 2006.
- PIMENTA, Alberto. Sebastião José, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 70, nov. 1982, p. 81-83.
- PINHEIRO, Célio. **Introdução a literatura portuguesa**. São Paulo: Pioneira, 1991.
- PINTO, Elisa Guimarães. **O fragmentário em busca do todo: um estudo do romance A Sibila de Agustina Bessa-Luís**. 1981, 187f. (Tese em Letras Clássicas e Vernáculas). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.
- PONDÉ, Luiz Felipe. **Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____. Marquês vomitaria em quem se preocupa com mundo melhor. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 abril 2014. Folha Ilustrada, Caderno E, p.7.
- _____. **O homem insuficiente**. São Paulo: EDUSP, 2001.
- PROST, François. Agustina Bessa-Luís, A Sibila. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 31, n.46, p. 63-69, jul-dez. 2011.
- PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve**. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- _____. **Em Busca do Tempo Perdido**. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004
- PY, Fernando. Prefácio. In: _____, PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- QUADROS, António. **Estruturas simbólicas do imaginário na literatura portuguesa**. Lisboa: Átrio, 1992.
- REDYSON, Devy (org.). **Emil Cioran e a Filosofia Negativa**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2011.

- REIS, Carlos Reis; LOPES, Ana Cristina M. Lopes. **Dicionário de Narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.
- REIS, Carlos. As Fúrias, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 48, mar. 1979, p. 77-78.
- RIBEIRO, Cristina Almeida. A Monja de Lisboa, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 94, nov. 1986, p. 127-128.
- RIBEIRO, Renato Jaime. **A sociedade contra o social**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- RIEU, Emile Victor. Introdução à edição de 1950. In: _____. HOMERO. **Ilíada**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- _____. Contos Amarantinos, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, Recensões Críticas, n. 102, mar. 1988, p. 124-125.
- _____. Dentes de Rato, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 106, nov. 1988, p. 104-105.
- _____. Vento, Areia e Amoras Bravas, de Agustina Bessa-Luís. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 131, jan. 1994, p. 241.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. A influência francesa na ficção portuguesa. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 95, jan. 1987, p. 21-25.
- _____. Diálogos possíveis: uma leitura benjaminiana de A Corte do Norte, de Agustina Bessa-Luís. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 31, n.46, p. 71-83, jul-dez. 2011.
- ROSENFELD, Anatol. **Letras e leituras**. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: _____. BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RUI, Manuel. Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. Disponível em: <<http://ricardoriso.blogspot.com.br/2007/10/eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em-poucas-trs.html>>. Acesso: 7 jun. 2014.
- SALEMA, Álvaro. Agustina para crianças [crítica a A Memória de Giz, de Agustina Bessa-Luís]. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 79, Maio 1984, p. 85.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Do pós-moderno ao pós-colonialismo e para além de um e outro. In: _____. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2006.
- SARAIVA, Antonio José. **Iniciação a literatura portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SARDUY, Severo. **Barroco**. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Veja, 1989.
- _____. O barroco e o neobarroco. In: _____. MORENO, Cesar Fernández (org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SCALZO, Nilo. A Sibila. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 out. 1982, Cultura, p.10
- SEIXO, Maria Alzira. Agustina e Fanny Owen. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 64, Nov. 1981, p. 68-71.
- _____. Fanny Owen, de Agustina Bessa-Luís. In: _____. **A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet, Rei Lear, Macbeth**. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

- SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: figuras da escrita**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
- SPURGEON, Caroline. **A imagística de Shakespeare**. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SZONDI, Peter. Estética histórica e poética dos gêneros. In: _____. **Teoria do Drama Moderno**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- VASCONCELOS, Viviane. Em que momento nosso olhar se desviar para pôr em evidência a desarmonia? Breves pausas para ler Agustina Bessa-Luís. XII Congresso Internacional da ABRALIC, de 18 a 22 de julho de 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1079-1.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2014.
- VIDAL-NAQUET, Pierre; VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- WAHL, Jean. **La Malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel**. 2. ed. Paris: PUF, 1951.
- _____. **La pensée de l'existence**. Paris: Ernerst Flammarion, 1951a.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1990.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. Tradução de Maria Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.

A POLIFONIA NO ROMANCE DE CARLOS HERCULANO LOPES

Roseli Deienno Braff

Doutoranda

Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez

(Or.)

Introdução

No final do século XX, cai o Muro de Berlim, o mais emblemático modelo do mundo bipolar, em que capitalismo e socialismo mediam forças. O mundo assiste à “vitória” do capitalismo, agora globalizado. Na esteira dessas transformações políticas e sociais, numa rapidez espantosa, desenvolve-se a tecnologia da informação: hoje, um terço da humanidade conecta-se à rede mundial de computadores, os aparelhos celulares já ultrapassaram os limites das cidades e alcançaram o campo, o mundo virtual invade os lares e as consciências. Os arautos da globalização, apocalípticos, anunciam: o tempo é agora. A pressa tornou-se condição para a sobrevivência. Há espaço para a literatura de qualidade ética e estética nesse cenário, em que os textos encurtam-se cada vez mais para acompanhar a lógica da urgência desenfreada e a linguagem de que são feitos banaliza-se?

Na contramão dessa ditadura da velocidade urbana, o escritor Carlos Herculano Lopes desconstrói o passado e vasculha a memória de seus personagens, revelando relações pautadas pela violência no interior de Minas Gerais. Único irmão homem de sete mulheres, o jornalista mineiro Carlos Herculano Lopes (1956 – Coluna-MG) é contista, cronista e romancista. Atualmente vive em Belo Horizonte, mas sua principal veia ficcional – o romance – alimenta-se dos dramas e conflitos do interior, onde nasceu. Trágico, aproxima-se dos ficcionistas, também mineiros, Autran Dourado (1926-2012) e Lúcio Cardoso (1912-1968) na preferência pelos temas da loucura, vingança, disputa de terras, além das sempre conflitantes relações familiares que descortinam um opressivo e violento universo patriarcal.

O autor estreou na literatura em 1980 com a publicação do volume de contos *O sol nas paredes*; com *Memórias da sede*, segundo livro de contos, venceu o Prêmio de Literatura Cidade de Belo Horizonte em 1982. O romance *A dança dos*

cabelos (1984), ganhador do Prêmio Guimarães Rosa, da Secretaria de Cultura de Minas Gerais, concede ao ficcionista merecido reconhecimento da crítica. *Sombras de julho* (1990), romance traduzido na Itália, venceu a Quinta Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. Em 2004, vem a público *O vestido*. Baseado numa proposta do cineasta Paulo Thiago, que queria transformar em linguagem fílmica um dos mais conhecidos poemas do poeta (também mineiro) Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), “Caso do vestido”, Herculano escreveu, para o roteiro do filme, um argumento que acabou transformando-se em romance. *Sombras de julho* e *O vestido* foram levados ao cinema pelos diretores Marco Altberg e Paulo Thiago, respectivamente.

Jornalista de formação, Carlos Herculano Lopes transita, também, entre a crônica e o conto, textos geralmente mais curtos que imprimem certa leveza à sua produção literária; a prosa romanesca, no entanto, pela estruturação às vezes insólita, que cria um mosaico de narrativas, e multiplicidade de vozes (sobretudo femininas) nela entremeada, é que lhe confere o estatuto de um dos mais sólidos talentos de sua geração.

Propomos, com este trabalho, estudar as vozes femininas nos romances *A dança dos cabelos*, *Sombras de julho* e *O vestido*, investigando como as narradoras mulheres denunciam, cada qual a seu modo e segundo sua dramática experiência, o violento e trágico universo de dominação masculino.

Justificativa

A globalização e sua lógica perversa atingiram, também, o mercado editorial, que se rendeu definitivamente ao *best-seller* de consumo fácil e rápido e à enxurrada de manuais de autoajuda, cujas vendas vêm crescendo vertiginosamente. Tal fato, aliado à exiguidade do espaço destinado à literatura na imprensa, praticamente banuiu a crítica literária dos jornais e revistas de grande circulação, que, em geral, limitam-se a publicar uma lista dos “mais vendidos”. O julgamento crítico da produção ficcional contemporânea ficou restrito a escassos suplementos literários e revistas especializadas que atingem um público cada vez mais reduzido. A crítica acadêmica militante dos jornais cedeu seu espaço a apressadas resenhas de conteúdo muitas vezes duvidoso visto que produzidas por pessoas, em geral, não especializadas na área. O comentário da professora Walnice Nogueira Galvão (2010, p.12) confirma o exposto:

Observa-se frequentemente que a crítica literária se encastelou na universidade. Mas não foram os universitários que disseram: “Vamos fechar as portas para o resto do mundo”. O que

aconteceu foi que as portas do resto do mundo foram sendo progressivamente fechadas para os críticos. A imprensa acabou com o lugar da crítica literária nos jornais e revistas. Foi um processo que levou 30, 40 anos, mas já está concluído. O que temos hoje são *press releases* [textos enviados aos veículos de imprensa e que divulgam o lançamento de um livro, CD, filme, exposição ou de qualquer outro bem cultural]. Até eu me engano com eles de vez em quando e penso: “Preciso comprar esse livro”. Mas não correspondem à verdade, é pura propaganda. Enfim, a própria evolução do jornalismo foi expulsando a crítica literária de suas páginas para dar espaço à notícia candente, à comunicação imediata.

Nesse sentido, avulta o papel da universidade como detentora de um saber (teórico/histórico/crítico) capaz de separar o joio do trigo, promovendo a divulgação, por meio do trabalho acadêmico, de autores contemporâneos (ainda não canonizados), cuja produção merece ser estudada.

O autor, objeto de nossa proposta de pesquisa, recebeu, até o momento, pouca atenção da crítica especializada ou acadêmica. Rastreamos apenas duas dissertações de mestrado: “O trançado da morte nas tramas do tempo” (2008) e “Três isauras e uma identidade em Carlos Herculano Lopes” (2007).

Acreditamos que estudar um autor, ainda pouco reverenciado pela academia, a partir do modo como ele cria e articula a ausência ou presença do discurso feminino, disseminado em múltiplas vozes, às quais confere identidade, mesmo que fragmentada, ou seja, a focalização como centro gerador da narrativa romanesca, é a contribuição que julgamos poder acrescentar aos trabalhos sobre o ficcionista mineiro.

Objetivos

Geral

Pretendemos, ao longo da pesquisa, investigar como se materializa textualmente a relação dialógico-polifônica entre as vozes femininas dos romances *A dança dos cabelos*, *Sombras de julho* e *O vestido*, e de que modo as vozes masculinas, que se encarnam em personagens e em narradores desse gênero, vão construindo a imagem de um autor implícito, ou seja, aquele que “[...] não desaparece mas se mascara constantemente atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que representa [...] extremamente útil para dar conta do eterno recuo do narrador e do jogo de máscaras que se trava entre os vários níveis da narração.” (LEITE, 1991, p. 18). Esse autor implícito

(BOOTH, 1980) posiciona-se diante desse sonoro coro e denuncia o universo trágico do patriarcado mineiro, cuja engrenagem frequentemente subjugou a mulher.

Específicos

- *A dança dos cabelos* – romance tecido como uma colcha de retalhos de memórias: de Isaura-avó, de Isaura-mãe e de Isaura-filha. Três mulheres que narram, em fluxo de consciência, suas agruras, dores e paixões, em busca de uma identidade que lhes foi amputada. Analisar como numa narrativa de estrutura complexa, porque aparentemente desarticulada, as três isauras, em fluxo de consciência, contam, na verdade, a história de uma só mulher – a voz vingativa.

- *Sombras de julho* – as vozes, aqui, multiplicam-se, e a progressão narrativa se dá por meio do ponto de vista de cada uma delas, em primeira pessoa. Helena e Ione contam a história da vingança desencadeada por um conflito por posse de terras. Evidenciar que o medo e a dor que as duas narradoras sentem revelam a paixão (também vingativa) que ambas nutrem pelos filhos – a voz incestuosa.

- *O vestido* – romance em que uma única voz dá voz às demais personagens por intermédio de seu quase monólogo interior. A mãe, mulher simples de uma pequena cidade do interior mineiro, cuja única opção é o casamento e a maternidade, narra às filhas (e ao leitor) como uma mulher “do demo” enlouqueceu de desejo seu marido e destruiu sua vida. Verificar de que modo foi construída a representação da mãe, protagonista, que narra às filhas como e por que se dispôs a suplicar a outra mulher que levasse seu marido com ela para que ele não sofresse mais – a voz resignada.

Metodologia

Estrutura dos capítulos

Em razão da ainda pouca visibilidade do autor objeto desta pesquisa, o primeiro capítulo apresentará informações, pautadas, sobretudo, em fortuna crítica extraída de textos jornalísticos sobre Carlos Herculano Lopes, bem como sua contextualização na História e na literatura brasileira. Em seguida, será realizada a apresentação das obras do *corpus* anteriormente mencionado, em sequência cronológica de publicação, além de uma síntese das principais linhas teóricas utilizadas no trabalho.

O segundo capítulo será dedicado à análise das vozes em perspectiva dialógica, qual seja, como se constrói a polifonia nos diferentes romances a partir da voz e da percepção (focalização) dos diferentes narradores e focalizadores.

O terceiro capítulo versará sobre um universo ficcional essencialmente masculino, conjugando a violência de classe, aquela que derrama sangue pela posse da terra; e a violência de gênero, a posse do corpo feminino.

No quarto capítulo, a análise recai sobre um universo essencialmente feminino: a violência contra a violência: ação e reação – a vingança e a submissão; o direito à voz e à escrita, bem como o direito à memória, e o ato dessacralizador das tradições ficcionalmente construídas – traição conjugal e incesto.

Finalmente, o quinto capítulo discutirá os liames entre a “realidade” e a ficção, a presença do autor implícito, bem como a representação como confirmação e denúncia de uma violência instituída, aqui tornada matéria ficcional.

Nessa proposta de estruturação do trabalho, das análises formais às interpretações significativas colhidas com base nos estudos de gênero das três obras, procuraremos confirmar nossa hipótese de que a multiplicidade de vozes presentes nas narrativas estudadas concretiza-se no que Bakhtin (2005) batizou de romance polifônico.

Fundamentação teórica

Esta pesquisa terá como suporte teórico principal os conceitos de dialogismo e polifonia, desenvolvidos por M. Bakhtin essencialmente em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2005). Com tal alicerce teórico, pretendemos analisar três romances que se constroem como uma sinfonia de vozes ora exclusivamente femininas, ora masculinas e femininas, em diálogos repletos de tensões também de gênero.

A voz do narrador e a percepção do focalizador serão analisadas com base no *Discurso da narrativa*, de G. Genette (1995). A regulação informativa, mas também o ponto focal da mesma, pauta a presença e as estratégias de mascaramento do autor implícito no texto, seguindo a nomenclatura de Booth (1980), mas resulta igualmente fundamental para interpretar a voz da mulher personagem, focalizadora e/ou narradora das diferentes histórias.

Devido à escolha do *corpus*, que recorta três obras cujas narradoras são mulheres, serão utilizadas algumas teorias dos estudos de gênero aplicados ao discurso literário.

Para desenvolver essa proposta no bojo dos estudos de gênero, analisaremos textos fundadores da crítica feminista, particularmente aqueles vinculados aos estudos

literários, mas também aos estudos filosóficos, históricos e culturais de modo geral. Entre eles, cabe enfatizar as obras de Beauvoir (1967) e de Woolf (1994).

À hora de realizar um levantamento diacrônico da história das mulheres paralelamente ao desenvolvimento da crítica feminista, utilizaremos a brilhante obra de Isabel Morant (2006), pautada pelas reflexões teóricas de Amelia Valcárcel (2005) e de Constância Lima Duarte (2003), que apresenta uma proposta de compreensão do movimento feminista no Brasil.

Já para justificar nossa proposta metodológica de cunho anglo-saxão, trabalharemos com autores como Blas Sánchez Dueñas (2009) e Toril Moi (2006), que refletem acerca das diferentes tendências dos estudos culturais de gênero na literatura.

Finalmente, elaboraremos conceitos oriundos das teorias anglo-saxãs aplicadas ao nosso *corpus* literário, tais como a noção de gênero e de patriarcado a partir do pensamento de Kate Millet (2010), Elaine Showalter (1994) e Joan Scott (1990). Os trabalhos anteriormente citados constituirão uma base que julgamos fundamental para alicerçar a compreensão e a consequente interpretação das obras estudadas nesta pesquisa.

Estágio atual da pesquisa

No primeiro semestre de 2013, concluímos as disciplinas exigidas pelo Programa de Pós-Graduação para a integralização dos créditos. No segundo semestre do mesmo ano, continuamos o trabalho de fichamento da bibliografia. No primeiro semestre de 2014, aprofundamos a leitura das obras literárias do *corpus*, bem como iniciamos a redação parcial da tese, visando ao exame de qualificação.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **Discurso na vida e discurso na arte**. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, exclusivamente para uso didático e acadêmico. [S.l.:s.n.], [1926].
- _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Ed. da UNESP; Hucitec, 1998.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra, 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo II: a experiência vivida**. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLOOM, Harold. **O cânone literário**: os livros e a escola do tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Minerva/Arcádia, 1980.
- BRAIT, B. As vozes bakhtianas e o diálogo inconcluso. In: FIORIN, J. L.; BARROS, D. L. P. (Orgs.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1999. p. 11-27.
- BRUN, André Adriano. **O trançado da morte nas tramas do tempo: uma leitura da condição feminina em Cartilha do silêncio e A dança dos cabelos**. 2008. 215 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Cascavel, 2008.
- BRUNEL, Pierre (Org.) **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BUENO, Antônio Sérgio et al. Entre quatro paredes ou A dança dos cabelos. In: **Estado de Minas**, Belo Horizonte, dez.1993, p. 3.
- CANÇADO, José Maria. Uma história abrasiva. In: **Estado de Minas**, Belo Horizonte, jun. 1992, p. 14.
- GAGLIARDI, Caio. O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões. **Estudos Avançados**. 2010, vol.24, n.69, p. 285-299.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: Candido, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.
- DEL PRIORE, Mary (Org.); PINSKY, Carla Bassanezi (Coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, dez. 2003, vol.17, n.49, p.151-172.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n.53, p.166-182, março/maio 2002.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Entrevista. In: **Revista E/SESC-SP**. São Paulo, mar.2010, n.9, p.12.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.
- GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários**, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.
- 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.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.
- KEHL, Maria Rita. Os homens constroem a feminilidade. In: _____ **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 57-79.
- LEITE, Ligia Chiappini. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1991.
- LOPES, Carlos Herculano. **A dança dos cabelos**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LOPES, Carlos Herculano. **Sombras de julho**. 5. ed. São Paulo: Atual, 1994.
- LOPES, Carlos Herculano. **O vestido**. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

- MILLET, Kate. **Política sexual**. Traducción de Ana María Bravo García. Madrid: Cátedra, 2010. p. 7-122.
- MOI, Toril. **Teoría literaria feminista**. Traducción de Amaia Bárcena. 4. ed. Madrid: Cátedra, 2006.
- MORANT, Isabel (dir.). **Historia de las mujeres en España y América Latina**. 4 vols. Madrid: Cátedra, 2006.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.
- PAIVA, Vera. **Evas, marias e liliths: as voltas do feminino**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- PAZ, O. Poesia e história. In: _____. **O arco e a lira**. 2. ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.
- SANCHES NETO, Miguel. Além do poema. In: **Carta Capital**, São Paulo, jun. 2004, p. 63.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas. **Literatura y feminismo: una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX**. Sevilla: ArCiBel, 2009.
- SCOTT, Ana Sílvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e realidade**. Tradução de Guacira Lopes Louro. Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul/dez. 1990.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.
- SICUTERI, Roberto. **Lilith: a lua negra**. Tradução de Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- SILVA, Eloísa Elena R. R. da. **Três isauras e uma identidade em Carlos Herculano Lopes**. 80 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura Brasileira). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. 2.ed. São Paulo: Lacerda Editores, 2004.
- TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Almedina, 1983.
- VALCÁRCEL, Amelia. La memoria colectiva y los retos del feminismo. In: **El periódico feminista em red...** Disponível em: <<http://www.mujeresenred.net/>>. jun. 2005.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.

GANDALF: ALINHA NA AGULHA DE TOLKIEN

Stéfano Stainle

Mestrando

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi (Or.)

1. OBJETIVOS

Com este projeto de pesquisa pretende-se, a partir de uma abordagem teórico-crítica da obra mais importante de Tolkien, analisar o modo de atuação da personagem Gandalf em **O Senhor dos Anéis**, de modo a tentar esclarecer e melhor compreender como essa personagem atua nos diversos nichos da narrativa e, com essa atuação, possibilita a existência da textualidade em si mesma, equilibrando ou desequilibrando o compasso do enredo.

Partindo do estudo da referida personagem, intenciona-se contribuir, em última instância, para uma melhor compreensão do universo ficcional criado pelo autor e um melhor entendimento dos recursos utilizados na composição da atuação da personagem na narrativa, aspecto que até o momento não foi adequadamente abordado e analisado pela crítica especializada na obra do autor.

2. METODOLOGIA

2.1. Plano de trabalho (atividades)

1. Levantamento bibliográfico (bibliotecas, bases de dados de periódicos, internet);
2. Leitura dos resultados do levantamento bibliográfico;
3. Análise e seleção dos resultados do levantamento bibliográfico;
4. Análise da personagem Gandalf no enredo de **O Senhor dos Anéis**;
5. Cumprimento de créditos em disciplinas e participação em eventos;
6. Reuniões de orientação;
7. Redação do relatório para exame de qualificação;
8. Exame de qualificação;
9. Redação final da versão final da dissertação;
10. Exame de defesa;
11. Relatório Científico de Acompanhamento;

12. Relatório Científico Final.

2.2 Cronograma de execução

ATIVIDADES	2014 1º semestre	2014 2º semestre	2015 1º semestre	2015 2º semestre
1	X	X	X	
2	X	X	X	
3	X	X	X	
4			X	X
5	X	X		
6	X	X	X	X
7			X	
8			X	
9				X
10				X
11		X		
12				X

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

As bases teóricas que nortearão e sobre as quais se assentam a presente pesquisa serão as teorias sobre o fantástico e as teorias da narrativa, especialmente os estudos do texto fantástico por Tzvetan Todorov e da narrativa por Walter Benjamin e Gérard Genette. Partindo dessas bases teóricas, o intento da pesquisa é empreender um estudo analítico da atuação da personagem Gandalf no enredo de **O Senhor dos Anéis**, a fim de verificar a maneira como essa personagem tece a textualidade fantástica da obra.

No intuito de melhor consolidar tais bases teóricas e melhor elucidar a obra e os procedimentos narrativos de J. R. R. Tolkien na criação da personagem

Gandalf, recorrer-se-á também a outras teorizações do fantástico para discutir suas particularidades (Louis Vax, David Roas e Remo Ceserani), à teoria da personagem (especificamente no ensaio “A personagem no romance”, de Antonio Candido) e ao estudo do romance (Mikhail Bakhtin, Ian Watt e alguns ensaios do livro **O romance – a cultura do romance** organizado por Franco Moretti).

Da bibliografia constante no projeto, foram lidos, até o presente momento, todos os textos literários, críticos e a maioria dos textos teóricos, restando somente alguns sobre o Fantástico, que deverão ser lidos no segundo semestre de 2014. No decorrer do primeiro semestre de 2014, foi cursada a disciplina “Teoria e leitura crítica da narrativa”, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP – IBILCE e ministrada pelo Prof. Dr. Márcio Scheel. Dessa disciplina, pôde-se aproveitar o viés teórico apresentado pelo professor para situar a presente pesquisa frente o gênero romance a partir dos contrastes com a cultura fechada ou homogênea (helênica) do gênero épico. As teorias estudadas serão discutidas com o orientador para que sejam melhor aproveitadas no intuito de analisar os recursos narrativos utilizados na obra que é objeto desta pesquisa.

No segundo semestre de 2014 serão cursadas duas disciplinas: “Ficção de terror” e “Narrativa: Fragmentação, Memória, Subjetividade e Escritura”, ambas oferecidas pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNESP – FCL-Ar. Espera-se que as duas disciplinas contribuam para um aprofundamento das teorias do fantástico e a teoria do romance que serão utilizadas nas análises que comporão a dissertação.

4. Referências bibliográficas

- ANÔNIMO. **O anel dos Nibelungen**. São Paulo: Clube do Livro, 1984.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- 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.
- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65 – 75.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BEOWULF. Trad. Erick Ramalho. Belo Horizonte: Tessitura, 2007.
- BYOCK, Jesse L. **The Saga of the Volsungs**. Londres: Penguin, 1990.
- 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.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.
- COVIZZI, Lenira Marques. Uma ficção insólita num mundo insólito. In: _____. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978, p. 25 – 47 (Ensaio, 49).
- DUMÉZIL, Georges. **Do mito ao romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**. Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega [19--].
- JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (ed.). **The Cambridge Companion to Fantasy Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- LÖNNROT, Elias. **The Kalevala or Poems of the Kaleva District**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1963.
- LÓPEZ, Rosa Sílvia. **O senhor dos anéis & Tolkien: o poder mágico da palavra**. São Paulo: Arte e Ciência Editora; Devir Livraria, 2004.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- 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.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 911 – 920.
- 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.
- 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.
- _____. **The Fall of Arthur**. London: HarperCollins, 2013.
- _____. **O Hobbit**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. **Sobre histórias de fadas**. São Paulo: Conrad, 2010.
- _____. **The Tolkien Reader**. New York: Ballantine Books, 1966.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **A formação do romance inglês**. São Paulo: HUCITEC, 2007.

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Lisboa: Arcádia, [1972].

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.

METALINGUAGEM, BILINGUISMO, PROSA E POESIA: REFLEXÕES SOBRE A OBRA DE ROSALÍA DE CASTRO.

Tais Matheus da Silva

Doutoranda

Prof. Dr. María Dolores Aybar Ramírez (Or.)

Introdução e justificativa

Durante nossa pesquisa de mestrado, analisamos uma série de poesias recolhidas das obras *Cantares Gallegos* (1993), *Follas Novas* (1993) e *En las orillas del Sar* (1993), da escritora galega Rosalía da Castro. A investigação centrou-se, em termos bakhtinianos (2010), no percurso de autoconscienciação da mulher, personagem ativa e, por muitas vezes, enunciadora da lírica rosaliana.

Ao analisar os poemas que compunham o nosso *corpus*, notamos que o estudo acerca da representação da voz da mulher na poesia de Rosalía de Castro pode ser dividido em três momentos: o primeiro refere-se à mulher de *Cantares Gallegos* (1993). A voz dessa mulher não possui, de modo explícito, marcas discursivas da crítica à opressão patriarcal a que está submetida. Para encontrá-las foi preciso fixar-se nos indícios deixados no plano semântico e no plano da expressão, uma vez que a autora recorre à tradição oral galega para elaborar seus poemas.

O segundo momento é relativo às obras *Follas Novas* (1993) e *En las orillas del Sar* (1993). A mulher da ficção questiona os limites impostos pela ordem social em que vivia. Olhar criticamente para as vozes dominantes que lhe impõe o padrão de comportamento, liberta a mulher que, humilhada e desonrada, busca cumprir a justiça e o faz pelas próprias mãos. Consideramos que esse é o ápice do processo de autoconscienciação da mulher, posto que se revela contra seus opressores.

No terceiro momento, também concernente à *Follas Novas* (1993) e *En las orillas del Sar* (1993), não se vê a imagem de uma mulher subjugada pelas vozes autoritárias que insistem em dominá-la, mas Rosalía de Castro constrói liricamente uma mulher liberta e a ela concede um lugar exclusivamente seu: a literatura. A diferença na representação da mulher, no terceiro momento, é a conquista e o pleno conhecimento da

imagem que o mundo masculino e autoritário da crítica literária lhe atribui, e a superação desse estigma.

Concluimos, por fim, que a atividade metalinguística, isto é, a reflexão sobre o fazer literário na obra de Rosalía de Castro representa indícios de um projeto estético questionador e engajado na luta por liberdade e autonomia artística das mulheres escritoras.

A partir disso, e considerando que a produção literária de Rosalía de Castro deu-se tanto no âmbito da poesia quanto da prosa, bem como nas línguas galega e castelhana, nossa hipótese de pesquisa versa acerca da busca por um espaço de independência e liberdade artística justamente nessa variação irregular de forma e idioma na obra de Rosalía de Castro.

Para além de uma motivação interna à obra rosaliana, nosso intento insere-se nos esforços dos Estudos Culturais por construir a história desde a perspectiva de vozes subalternas, quando não, caladas, perguntando-nos: “o que e como era ser escritora no fim do século XIX?”. Essa proposta está atrelada à crítica literária feminista, desde os primeiros apontamentos de Virgínia Woolf em *Um teto todo seu* (1994), *O segundo sexo* (1967), de Simone de Beauvoir, até a proposta de Elaine Showalter (1994).

A consolidação da crítica feminista entre os rosalianistas, após o *Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, realizado na Universidade de Santiago de Compostela, em 1985, permitiu uma leitura desvinculada dos paradigmas patriarcais que por vezes, desventuradamente, contaminam a atividade crítica quando o texto literário apresenta autoria feminina. Não são raros os casos em que se busca a presença masculina nos textos produzidos por mulheres para justificar certa complexidade estética, como a própria Rosalía foi vista por Luís Cernuda (2003) incapaz de escrever os poemas de *Follas Novas* e *En las orillas del Sar* caso não tivesse conhecimento da obra de Gustavo Adolfo Bécquer. Essa e outras suposições similares descartam o fato de que Rosalía era leitora e declaradamente admiradora da obra de George Sand, Madame de Staël, Cecília Bohl de Faber, além das diversas referências ao grupo inglês *Bluestocking Club*, bem como a possibilidade de conhecimento da produção literária de mulheres norte-americanas do século XIX (MARCH, 1994).

Quanto ao bilinguismo, até o presente momento, conhecemos apenas o estudo de Claude Pollain (1986), publicado nas *Actas do Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Discutem-se as especificidades da

expressão lírica em língua galega e em língua castelhana e afirma-se que, de modo geral, a poesia galega permanece mais ligada à realidade galega, ao passo que a poesia castelhana tende ao universal. Apesar das análises comparativas minuciosas, os fatos desconsiderados por Poullain (1986) de que Rosalía de Castro era uma mulher escritora de uma das periferias da Espanha no século XIX, escreveu diversos textos em ambas as línguas tratando da problemática da mulher e da mulher escritora, justifica nossa motivação por avançar nessas trilhas acrescentando também as especificidades inerentes ao bilinguismo na prosa.

Outro motivador da nossa hipótese é o livro *Canon y subversión: La obra narrativa de Rosalía de Castro*, de Fernández e Villar (2012). A primeira parte do livro dedica-se a responder a pergunta “o que é uma autora?”. Para tanto, aborda-se o caráter paradoxal e dialético da autoria de Rosalía de Castro, visto que para a historiografia espanhola Rosalía localiza-se à margem, ao passo que para a literatura galega escreve desde o centro. A partir da dialética entre centro e periferia, as tensões autorais são analisadas como consequências do processo de mitificação da escritora galega. Esse é o ponto que mais se aproxima da nossa hipótese, pois a argumentação constrói-se em torno do bilinguismo relacionado à prosa, da singularidade da narradora em castelhano e do abandono da escrita literária em galego, o que lhe permite afirmar-se como mulher escritora a margem dos modelos disponíveis (FERNÁNDEZ; VILLAR, 2012, p. 18).

Como o próprio título anuncia, os ensaios organizados por Fernández e Villar (2012) tratam exclusivamente da obra narrativa, de tal sorte que nossa hipótese mostra-se relevante para o aprofundamento das discussões acerca da autoria feminina na obra de Rosalía, uma vez que buscamos uma visão global de sua obra. Nesse sentido, propomos a análise do trânsito entre os gêneros literários e as línguas galega e castelhana, permeado pela atividade metalinguística no que diz respeito à reflexão acerca do fazer literário, reveladora da preocupação de Rosalía por construir um espaço de autonomia produtivo para as literatas.

Além dos argumentos apresentados, acrescentamos que nossa pesquisa justifica-se tanto pela continuidade da nossa investigação no âmbito da literatura ibérica, quanto pela escassez de estudos sobre a obra de Rosalía de Castro no Brasil.

Objetivos

Pretendemos realizar uma pesquisa que discuta o modo como o texto literário pode constituir-se “a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se

tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser” (CANDIDO, 1993, p. 9). Em outras palavras, consideraremos toda a complexidade dos aspectos expressivos dos textos em prosa e poesia, em especial a construção de personagens e vozes de mulher, uma vez que assimilam a reflexão sobre o fazer literário da mulher ao longo do século XIX.

A partir dessa premissa, objetivamos:

1) Investigar a possível relação entre gênero literário/idioma na construção do espaço de produção artística da mulher, visto que nosso *corpus* será composto por textos em prosa nas línguas galega e castelhana, bem como poesias em línguas galega e castelhana.

2) Analisar o papel da crítica literária contemporânea à escritora galega, como definidora dos padrões estéticos de produção e leitura da obra de Rosalía de Castro.

3) A partir das análises dos textos que compõem o *corpus* desta pesquisa, explicitar e discutir, a luz dos ensinamentos de Antônio Candido (2010), o lugar ocupado na obra rosaliana pelo debate acerca da condição da mulher e seus direitos.

Metodologia

Nosso projeto de pesquisa de doutorado visa à análise do *corpus* composto por textos em prosa e poesia nas línguas galega e castelhana, todos de autoria da escritora galega Rosalía de Castro. A princípio, centraremos nossa atenção em torno de alguns textos – listados a seguir –, contudo, adiantamos que ao longo da pesquisa novos textos poderão ser acrescentados ao *corpus*, bem como aqueles previamente selecionados poderão ser excluídos da pesquisa:

- *El caballero de las botas azules* (1867)¹⁰⁶ – Novela em língua castelhana, ambientada em Madri, na segunda metade do século XIX. Nessa obra, mistura-se o real e o fantástico, elementos da prosa folhetinesca e sua paródia, recurso estético fundamental para a construção de quadros satíricos da sociedade da época, explorando os vícios mais sórdidos das classes aristocrática e burguesa. Ironiza a inveja e superficialidade dos críticos literários e editores, assim como a falta de importância dos

¹⁰⁶ Os textos listados estão seguidos do ano em que foram publicados. Para esta pesquisa, utilizaremos a primeira edição das Obras completas de Rosalía de Castro, Madrid: Turner, 1993.v.1 e 2.

escritores. No que diz respeito às mulheres, são retratadas a partir do aprisionamento à alienação consumista, estratégia do sistema capitalista emergente na Espanha da época.

- *Las literatas. Carta a Eduarda* (1866) – Trata-se de um quadro de costumes escrito em língua castelhana em que, a partir de um simulacro testemunhal, discute-se as dificuldades da mulher escritora na sociedade da época, estabelecendo diálogo com obras do cânone literário ocidental e ironizando a estrutura patriarcal daquela sociedade.

- *Conto gallego* (1864) – Conto escrito em língua galega, inédito até 1923. Retrata a misoginia da tradição popular galega, ao narrar o drama pessoal de uma viúva por casar-se novamente ou viver entregue à total miséria.

- *Dúas palabras da autora* (1880) – Uma espécie de prólogo à obra *Follas novas*, escrito em língua galega. Para além da obra em questão, a autora discute suas escolhas estéticas e temáticas, e a dificuldade da mulher escritora frente aos padrões de escrita determinados por editores e críticos literários.

- *Daquelas que cantan as pombas i as frores; Ben sei que non hai nada; Tal como as nubes; Diredes destes versos, i é verdade* (1880) – Poemas em língua galega, de temática metalinguística, compilados do poemário *Follas novas*. Neles, reflete-se sobre o que é permitido às mulheres escrever e sobre o que o eu lírico imagina e deseja escrever.

- *Los que a través de sus lágrimas* (1884) – Poema em língua espanhola, dividido em seis partes e organizado analogamente às epopeias clássicas, contempla todo o percurso de um literato para livrar-se das amarras estéticas impostas por seus leitores, sejam críticos ou não, e assim alcançar liberdade e autonomia para escrever.

Os critérios para seleção dos textos foram: a) a representação de vozes e/ou personagens femininas, tendo em vista que pretendemos recuperar a temática da mulher como elemento de estrutura na obra rosaliana, para enfim discutir a existência de um apelo à superação dos códigos patriarcais; e b) a presença de recursos metalinguísticos, pois pretendemos investigar e discutir como a forma, o conteúdo e o código problematizam a questão da mulher escritora e constroem um projeto estético que visa a emancipação da produção literária de mulheres.

Fundamentação teórica

O embasamento da pesquisa é constituído de ensaios sobre Rosalía de Castro, compilados nas seguintes obras: *Canon y subversión: La obra narrativa de*

Rosalía de Castro (2012) e *Actas do Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (1986). Com o intuito de recuperar o debate acerca da condição da mulher escritora, estudamos as teorias feministas no âmbito dos estudos literários, partindo da obra *Literatura e feminismo: una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX*, de Blas Sánchez Dueñas (2009), que oferece uma ampla perspectiva sobre as intersecções dos estudos literários e os estudos de gênero; abordamos então a historiografia literária espanhola com a finalidade de resgatar as vozes femininas esquecidas pela história. Para tanto, tomamos por base a obra: *La literatura española y la crítica feminista*, de Isabel Navas Ocaña (2009). Por fim, buscaremos analisar e discutir as relações extratextuais que impulsionam a experiência de escrita feminina durante o romantismo espanhol, relacionando a teoria bakhtiniana de formação dialógica do sujeito (2010) e os estudos feministas. No momento das análises, recorreremos aos pilares da crítica feminista para melhor entender o papel da mulher escritora dentro da própria literatura, a partir das obras de Simone de Beauvoir (1967), Virginia Woolf (1994) e Elaine Showalter (1994).

Quanto à questão da variação do uso das línguas galega e castelhana, partiremos dos estudos de Roman Jakobson (1971), a fim de investigar as especificidades expressivas de cada uma das línguas empregadas pela escritora galega. Ademais, recorreremos à obra *Lengua y patria*, de Lodares (2002), posto que apresenta uma ampla perspectiva acerca das relações entre língua e constituição do nacionalismo na Espanha.

Estudaremos igualmente diversas perspectivas sobre a metalinguagem partindo da obra *Crítica e Verdade*, de Roland Barthes (2007), pois nela discute-se como a literatura cria um mundo próprio regido por leis que são as da linguagem, assim a atividade literária é vista como um processo de produção de sentidos autorreferencial. Em consonância com Barthes, afirma Octávio Paz (1997, s/p):

El poeta no ve en sus imágenes la revelación de un poder extraño. A diferencia de las sagradas escrituras, la escritura poética es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo. De esta circunstancia procede que la poesía moderna sea también teoría de la poesía. Movido por la necesidad de fundar su actividad en principios que la filosofía le rehúsa y la teología sólo le concede en parte, el poeta se desdobra en crítico.

Ao afirmar que a poesia também é teoria da poesia, o poeta e teórico mexicano nos sugere que a poesia pode ser considerada, também, uma reflexão acerca do fazer poético, adquirindo, portanto, função metalinguística.

Estágio atual da pesquisa

Haja vista que ingressamos no curso de doutorado em março do presente ano, e de acordo com o cronograma deste projeto de pesquisa, estamos em fase de cumprimento de créditos em disciplinas, participação em eventos e levantamento e seleção de bibliografia teórica.

Referências bibliográficas

- ALBORNOZ, A. Rosalía de Castro, en los inicios del modernismo hispánico. In: RICO, F. **História de la literatura española**. Barcelona: Editorial Crítica, 1994. v.5/1. p. 213-217.
- ANGUEIRA, A. “Un poema de Rosalía de Castro”. **A Trabe de Ouro**, Santiago de Compostela, n.49, p.13-38, 2002.
- ARMIÑO, M. Introducción. In: CASTRO, R. **Poesía**. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. **Questões de literatura e de estética**. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo II: a experiência vivida**. 2 ed. São Paulo: Difusão européia do livro, 1967.
- CABALLÉ, A. (org.) **La pluma como espada: Del romanticismo al modernismo**. Barcelona: Lumen, 2004.
- CALERO, R. C. Introducción. In: CASTRO, R. **Cantares gallegos**. 11 ed. Madrid: Cátedra, 2001.
- CANDIDO, A. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. **Literatura e sociedade**. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CASTRO, R. **Poesia**. Edição, tradução e notas de Ecléa Bosí. São Paulo: Editoria Brasiliense, 1987.
- _____. **Obras completas**. Madrid: Turner, 1993.v.1.
- _____. **Obras completas**. Madrid: Turner, 1993.v.2.
- _____. **Poesía**. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- CERNUDA, L. Rosalía de Castro, hoy. In: RICO, F. **História de la literatura española**. Barcelona: Editorial Crítica, 1983. v.5
- DIAZ, N. A. **La protesta social en la obra de Rosalía de Castro**. Vigo: Galaxia, 1976.
- DUEÑAS, B. S. **Literatura e feminismo: Una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX**. Sevilla: Arcibel Editores, 2009.
- ESPIGADO, G. Las mujeres en el nuevo marco político. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina: Del siglo XIX a los umbrales del XX**. Madrid: Cátedra, 2006. v.3 p. 27-60

- FERNÁNDEZ, H. G. e VILLAR, M. C. R. **Canon y subversión: la obra narrativa de Rosalía de Castro**. Barcelona: Icaria, 2012.
- FIOL, E. B.; PÉREZ, V. A. F. e PLANAS, M. G. **Historia de la misoginia**. Antrophos Editorial: Palma de Mallorca, 1999.
- FLITTER, D. Natureza simbólica e exílio interior na poesia de Rosalía de Castro. In: **Anuario de Estudios Literários Galegos**. Vigo: 1994. p. 109-121.
- FREITAS, C. B. **Una lectura comparada de las poéticas de Rosalía de Castro y Cora Coralina**, Madrid: UCM, 2004.
- GARCÍA, R. S. **Las actitudes de las escritoras ante el intelectualismo inmovilista del Siglo XIX: Emilia Pardo Bazán frente a Carolina Coronado**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- GARCÍA, F. V e MENGÍBAR, A. M. La sexualidad vergonzante. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina: Del siglo XIX a los umbrales del XX**. Madrid: Cátedra, 2006. v.3.
- GARCÍA NEGRO, M. P. **O clamor da rebeldia. Rosalía de Castro: ensaio e feminismo**. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2010.
- GODINEAU, D. Hijas de la libertad y ciudadanas revolucionarias. In: DUBY, G.; PERROT, M. (orgs.). **Historia de las mujeres**. 5. ed. Madrid: Santillana, 2006. v. 4 p. 33-54.
- GOICOECHEA, A. R. Ginocrítica polifónica. **Revista Contexto**, Madrid, v.5, n.7, 2001. p. 191-217.
- GOLDMANN, L. **La ilustración y la sociedad actual**. Caracas: Monte Ávila, 1967.
- HOBBSAWM, E. J. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.
- HUNT, L. Revolução Francesa e vida privada. In: PERROT, M. (org.) **História da vida privada: da Revolução Francesa a Primeira Guerra**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009. v. 4 p.18-46.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- KIRKPATRICK, S. Liberales y românticas. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina: Del siglo XIX a los umbrales del XX**. Madrid: Cátedra, 2006. v.3. p. 119-141.
- LLORET, R. E. R. Sueños de moralidad. La construcción de la honestidad femenina. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina: Del siglo XIX a los umbrales del XX**. Madrid: Cátedra, 2006. v.3. p. 181-206.
- LAPESA, R. Prólogo. In: MAYORAL, M. **La poesía de Rosalía de Castro**. Madrid: Gredos, 1974.
- LODARES, J. R. **Lengua y patria**. Madrid: Santillana, 2002.
- MACHADO, I. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- MARCH, K. **De musa a literata: El feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro**. Sada: Edición do Castro, 1994.
- MATEO, M. C. R. Destinos de mujer: esfera pública y políticos liberales. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina: Del siglo XIX a los umbrales del XX**. Madrid: Cátedra, 2006. v.3. p. 61-83.
- MAYORAL, M. e MONTEIRO, J. A. Símbolo y realidad en Rosalía. In: RICO, F. **História de la literatura española**. Barcelona: Editorial Crítica, 1983. v.5.
- _____. **La poesía de Rosalía de Castro**. Madrid: Gredos, 1974.
- _____. **Lo cómico en la obra de G.G. de Avellaneda**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- MILLET, K. **Política sexual**. Lisboa: Dom Quixote, 1974.

- _____. **Política sexual**. Madri: Cátedra, 2010.
- MORSON, G. S.; EMERSON, C. **Mikhail Bakhtin**: Criação de uma prosaística. São Paulo: EDUSP, 2008.
- OCAÑA, I. N. **La literatura española y la crítica feminista**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2009.
- PAZ, O. **El arco y la lira**. 2 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- PERROT, M. Dogmas e conflitos familiares. In: PERROT, M. (org.) **História da vida privada**: da Revolução Francesa a Primeira Guerra. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009. v. 4. p. 246-267.
- Poullain, C. Poesía gallega y poesía castellana en Rosalía de Castro. In: **Actas do Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (II)**. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, 1986. p. 413-437.
- REYES, G. **Polifonía textual**: la citación en el relato literario. Madrid: Gredos, 1984.
- ROUSSEAU, J. **Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SÁNCHEZ, A. G.; ZAS, M. Q. **Historia xeral da literatura galega**. Vigo: A nosa terra, 2001.
- SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, H. B. de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.
- TARRÍO VARELA, A. **História crítica de la Literatura Hispánica**. Madrid: Taurus, 1990.
- VALCÁRCEL, A. La memoria colectiva y los retos del feminismo. **El periódico feminista en red**. 9 jun. 2005. Disponível em: <<http://www.mujaresenred.net>>. Acesso: 12 dez. 2010.
- VARELA, N. **Feminismo para principiantes**. Barcelona: Ediciones B, 2005.
- VARELLA, J. L. **Poesia y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX**. Madrid: Gredos, 1958.
- VILA, P. G. **Muller e emigración**. Santiago: Xunta de Galicia, 1997.
- ZAVALA, I. M. Estrategias textuales e entonación en Rosalía de Castro. In: RICO, F. **História de la literatura española**. Barcelona: Editorial Crítica, 1994. v.5/1. p. 209-212.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. 10 ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.

O MAL DE VIVER EM PIRANDELLO: DAS PRIMEIRAS POESIAS À PROSA MADURA.

Valmir Luis Saldanha da Silva
Mestrando
Prof. Dr. Sérgio Mauro (Or.)

1. OBJETIVOS

Poucas coisas parecem atingir com tanta força o mundo globalizado e destituído de fronteiras como o *mal de viver*: quer seja nos ambientes mais austeros, quer seja nos mais agradáveis, o ser humano debate-se com a própria consciência de maneira muito parecida em diversas partes do mundo. A literatura, aqui também entendida como uma expressão consciente e organizada daquilo que muitas vezes subjaz inconsciente, é receptora e produtora desse tipo de discurso e ideologia, portanto, lança-nos a distintas formas de compreensão do mundo a partir de também distintas formas de organização de discursos. Desse modo, buscamos determinar como uma questão ao mesmo tempo filosófica e social como o *mal de viver* pode transformar-se em um discurso literário organizado que perpassa toda a escrita do italiano Luigi Pirandello (1867-1936), focando nos poemas de *Mal Giocondo* (1889) e *Fuori di chiave* (1912), mas, por uma questão de historicismo e de unidade de poética, chegando até os romances *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915) e *Uno, nessuno e centomila* (1925).

Por certo, uma análise poética não pode prescindir de estudos sobre a constituição e a forma de apresentação dos textos, entretanto, esses elementos nos importarão principalmente quando servirem a uma expressão ideológico-discursiva da filosofia do *mal de viver* que, como já dissemos, atravessa a produção literária de Luigi Pirandello. Assim, além do ponto filosófico social, também objetivamos divulgar e analisar uma das facetas menos conhecidas desse grande escritor – a do Pirandello poeta – e identificar a coerência do projeto poético-narrativo do italiano, apontando para as soluções estéticas e estilísticas dadas a alguns dos temas universais da literatura, a saber: o drama da impotência humana diante de forças da natureza; a distinção entre a racionalidade e a consciência; a angústia daqueles que adquirem consciência e veem-se

cercados por “máscaras sociais”; a marginalização social dos que compreendem o “jogo de máscaras”. Tudo somado, tais itens devem demonstrar que o *mal de viver* produziu uma literatura universal que dissecou o ser humano em suas funções sociais, que busca reconhecer elementos históricos fundamentais na criação de discursos, que alia escolhas estéticas – na poesia e na prosa – com alicerces filosóficos e historicistas.

Partindo disso, alguns elementos colocam-se como entrave a alguém que busque estudar o *mal de viver*, constante em um determinado período histórico e que tem raízes que se espalham pelos instrumentos culturais que buscam dar conta do que, de fato, o período analisado sugere e supõe. A base desses entraves é a tentativa de definição do que pode ser considerado e abarcado dentro do sintagma “mal de viver”. Em nosso caso, buscaremos decifrar o mal-estar do homem do século XX a partir das “pistas literárias” deixadas pelo escritor italiano Luigi Pirandello e da aproximação de sua lírica com a dos poetas italianos Giacomo Leopardi e Eugenio Montale, dos pensadores Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche, além dos romances do próprio autor. Obviamente, essas aproximações não serão levadas ao esgotamento, mas sim, serão dosadas de maneira a demonstrar o percurso histórico-literário de Pirandello, ou seja, o trabalho de análise deverá debruçar-se dos séculos XVIII e XIX até o início do século XX, a fim de constatar sobre quais bases a cultura europeia sustentava-se e fora capaz de produzir os infortúnios psicossociais do *mal de viver*.

Como apontamos, a literatura é receptora e produtora de um discurso que, quando se quer grandioso, não fica restrito apenas ao regional, mas abarca uma dimensão universal. Assim, a poesia lírica de Luigi Pirandello será fortemente influenciada pelo mundo em seu torno, ou seja, é a perspectiva historicista que nos dará as primeiras chaves de entendimento do *mal de viver* e dará o fio da intervenção proposto na lírica de Pirandello.

2. METODOLOGIA

Os principais temas da prosa madura de Pirandello e das mais bem sucedidas peças de teatro já se encontravam, em grande parte, nas poesias juvenis e, principalmente, nas poesias de *Fuori di chiave* (1912), publicadas quando o autor já obtivera consagração com o romance *Il fu Mattia Pascal* (1904). Assim, a crise histórica após a unificação dos estados italianos no final do século XIX (“Pós-Risorgimento”) já se encontrava em *Mal Giocondo* (1889), que continha poemas escritos entre 1883 e 1889. No entanto, se quisermos encontrar um denominador comum a todas as poesias,

o denominador que constituirá o ponto nerval de quase toda a prosa de Pirandello (e de boa parte do teatro ao qual, porém, não nos referiremos no presente estudo), deveremos investigar o *mal de viver*, inerente à condição humana, que será esteticamente traduzido pelo escritor em inúmeras personagens que ora retratam o homem comum e inconsciente às voltas com um mundo que não o compreende (e no qual ele não se encaixa) e ora representam a condição marginal do ser dotado de uma forma de consciência que nem sempre o liberta e que muitas vezes o leva ao confronto direto com o mundo das “máscaras”: o intelectual.

Isso posto, é evidente que todo o material necessário à pesquisa consistirá no estudo da bibliografia sobre a poesia de Pirandello, retirada, primeiramente, de *Storia di Pirandello* (1982), livro de Arcangelo Leone de Castris, a fim de analisar os livros *Mal Giocondo* (1889) e *Fuori di chiave* (1912). A perspectiva metodológica, dessa forma, será eminentemente historicista, destacando a repercussão imediata das crises políticas e sociais nas poesias do autor.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E O ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA

No artigo “Norberto Bobbio: La missione del Dotto rivisitata”, inserido no livro *A passo di gambero (A passo de caranguejo)*, o crítico italiano Umberto Eco nos dá definições acerca do que pode ser considerado trabalho intelectual (*lavoro intellettuale*), função intelectual (*funzione intellettuale*) e criatividade (*creatività*). Essas definições serão bons aportes teóricos acerca do modo como o *mal de viver* foi posto, historicamente, na produção literária de Pirandello. O julgamento intelectual e estético, a forma como Pirandello constrói sua lírica e como suas personagens revelam esses mesmos julgamentos sobre a descrença na humanidade tiveram de ser construídos ao longo de uma formação contextualizada pela dor, pelo medo e pelo descaso da natureza.

O ensaio crítico *L'umorismo* (1908), de Pirandello, dá conta de muito que a poética desse autor busca demonstrar. O homem, no momento histórico analisado, parece não encontrar as respostas para as perguntas mais simples e experimenta-se distanciado de si mesmo e dos outros, num claro binômio que contrapõe “essência” e “aparência”, o que resulta numa lírica e em romances que abordam personagens fora do contexto (“*fuori di chiave*”). Essa condição de homem perdido, de literato, de intelectual sem identidade, deverá ser entendida como o ponto de inflexão de um *mal de viver*, em Pirandello, que atravessará as primeiras poesias e chegará à prosa madura desse autor.

Como suporte para nossas afirmações, buscaremos força nos estudos culturais de Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2002), que fará uma análise histórica de como os sujeitos do Iluminismo, da Modernidade e da Pós-Modernidade foram se constituindo, auxiliando-nos a compreender a transição histórica em Pirandello e mostrando como suas escolhas estético-filosóficas refletem essas mudanças de paradigmas.

Para percebermos a construção de uma identidade por sobre as bases pouco sólidas que definem o ser humano entre aquilo que é aparência e o que é essência, lançaremos mão dos estudos do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, em seu livro *Identidade* (2005).

Antonio Candido, em *Estudo analítico do poema* (1996) e *Na sala de aula* (2009), e Alfredo Bosi em *Leitura de poesia* (1996) e *O ser e o tempo da poesia* (1997), também serão de grande importância, demonstrando possíveis modos de desenvolver uma leitura que conjugue aspectos formais decisivos para a compreensão temática da obra poética. O ponto de vista desses grandes teóricos norteará, de um modo ou de outro, muito de nossa própria visada, assim como o ensaio “Linguística e Poética”, do livro *Linguística e comunicação* (2004), de Roman Jakobson, e o ensaio “O signo da poesia e o signo da prosa”, do livro *O espelho e outros ensaios* (1989), de Umberto Eco.

Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna* (1991) e Guido Baldi, em *Le maschere dell'inetto* (1988) nos auxiliarão a perceber a despersonalização e a consequente imposição do uso de “máscaras”, a fim de compreender o “jogo social” que a mudança de paradigma e a passagem para o século XX propõem.

Para a constituição das personagens nos romances *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915) e *Uno, nessuno e centomila* (1925), vamos nos valer de Alfredo Bosi em *Literatura e resistência* (2008), que trará um modo de pensar o protagonista pirandelliano como aquele que resiste, principalmente por compreender o “jogo das máscaras”, por ser uma força de resistência ao próprio *mal de viver*.

Até o momento, já conseguimos fazer a releitura das duas obras poéticas de Pirandello e o contraponto da lírica pirandelliana com a de Giacomo Leopardi, demonstrando a filiação de Pirandello a algumas perspectivas leopardianas e a distinção dos fenômenos naturais e da racionalidade como fonte do *mal de viver* em cada um deles. Para tanto, valemo-nos de conceitos filosóficos de Schopenhauer e Nietzsche que fundamentaram, ainda que parcialmente, as proposições de Leopardi e das teorias de seleção e combinação de signos formadores de discurso, derivadas de Umberto Eco e

Roman Jakobson. Ainda, já foram lidos e selecionados os poemas de Eugenio Montale que farão contraponto às ideologias derivadas dos poemas de Pirandello. Por fim, resta apontar que os romances constantes de nosso trabalho já foram alvo de análises na Iniciação Científica e na Monografia de Conclusão de Curso e que eles não serão esmiuçados estruturalmente, fazendo com que fiquemos apenas na temática que eles carregam, o que nos dará maior facilidade de análise e pesquisa do *mal de viver*.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALDI, Guido. **Le maschere dell'inetto**. Torino: Ed. Paravia, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. bras. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. **Céu, inferno**. Ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- CANDIDO, Antônio. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- _____. **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.
- DE CASTRIS, Arcangelo Leone. **Storia di Pirandello**. Roma: Laterza, 1982.
- ECO, Umberto. **A passo di gambero**. Milano: Bompiani, 2006.
- _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GREGOLIN, Maria do Rosário V. **Identidade: objeto ainda não identificado?** Estudos da Língua(gem): imagens de discursos, Vitória da Conquista, Edições UESB, vol. 6, n. 1, p. 81-97, 2008.
- HALL, Stuart. **Identidade e pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PAZ, Octavio. **Os signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PIRANDELLO, Luigi. Uno, nessuno e centomila; Quaderni di Serafino Gubbio operatore. In: **Pirandello**. Org. Sergio Campailla. Roma. Ed. Grandi Tascabili Economici Newton: 5 ed. 2011.
- _____. **O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor**. Tradução de Fernando Correa Fonseca. São Paulo: Ed. Nova Cultural Ltda., 2002.
- _____. Esta Noite se Representa de Improviso. In: GUINSBURG, J. **Pirandello: do teatro no teatro**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. O humorismo. In: GUINSBURG, J. **Pirandello: do teatro no teatro**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. Il fu Mattia Pascal. In: **Tutti i Romanzi**. Org. Borzi, I. e Argenziano, M. Roma. Ed. Grandi Tascabili Economici Newton: 1994.

_____. Uno, nessuno e centomila; Quaderni di Serafino Gubbio operatore. In: **Pirandello**. Org. Borzi, I. e Argenziano, M. Roma: Ed. Grandi Tascabili Economici Newton: 1993a.

_____. **I Meglio dei racconti**. Milão: Oscar Mondadori, 1993b.

_____. **Tutte le poesie**. Milano: Mondadori, 1991.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. 4. ed. revista. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2011.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS:

MACIERA, Aislan Camargo. **Quaderni di Serafino Gubbio operatore**: o mundo mecanizado e o cinema em Pirandello. 2008. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-30112009-151344/>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

MAURO, Sérgio. Unioeste. **Revista Travessias**. Disponível em: <http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_009/ensaios/Sergio%20mauro.pdf>. Acesso em: 06 dez. 2013.

AS FIGURAÇÕES DA MORTE E DA MEMÓRIA NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS.

Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins
Doutoranda – Bolsista CAPES
Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan (Or.)

A tese pretende descrever as figurações da Morte (na perspectiva da transmutação de elementos) e da Memória (relacionada diretamente com a Vida) na obra poética de Manoel de Barros. Entende-se que a percepção da oposição primordial **vida x morte**, sempre em proveito do primeiro termo, permeia a sociedade desde a Idade Média até os dias atuais. O objetivo é compreender a ideia da Morte e suas figurações na obra de Manoel de Barros, confrontando com a perspectiva da Memória como presentificação da Vida. Com tal perspectiva, apresenta-se como recorte para cenário da contradição/complementaridade as seguintes obras do poeta: **Poesias** (1956), **Menino do Mato** (2010) e **Escritos em verbal de ave** (2011). As obras foram selecionadas por apresentarem fortes marcas da Morte e da Memória, na perspectiva da tese. Registra-se que **Menino do Mato** e **Escritos em verbal de ave** foram os dois últimos livros publicados por Manoel de Barros, e são subsequentes às mortes de João Wenceslau Leite de Barros (filho do poeta) e Bernardo (personagem constante em suas obras e amigo).

Como metodologia, a tese percorreu, até o momento, o seguinte trajeto: inicialmente, fez-se uma releitura de todas as obras publicadas do autor, marcando os poemas por eixo temático (Memória e Morte). Tal levantamento semântico orientou o recorte das obras que serão utilizadas na tese. Posteriormente, realizou-se uma pesquisa midiática privilegiando as entrevistas do poeta. Buscaram-se nas falas de Manoel de Barros suas perspectivas sobre cada tema levantado na pesquisa. Simultaneamente, leituras e fichamentos bibliográficos de obras que retratam a Memória e da Morte foram realizados.

Sendo assim, em vista dos objetivos elencados, a tese está dividida nos seguintes itens: o primeiro, *Manoel de Barros: a exposição do chão*, apresenta, sucintamente, o poeta Manoel de Barros, mas sob um novo olhar, uma proposta que se

permitirá um passeio lúdico, midiático e comentários do próprio poeta sobre sua biografia. Esse item está subdividido em: 1.1. “*Manual de Barros*”; 1.2. “*Manoel: menino do mato*” e 1.3. “*Manoel, Morte e Memória: confissões veladas*”. No subitem “*Manual de Barros*”, é assumido um discurso não acadêmico, ou pouco científico. Procura-se apresentar Manoel de Barros de maneira lúdica, com uma biografia que percorrerá desde o nascimento do menino até a confirmação de sua poética. A intenção é de revisitar as informações biográficas com o olhar voltado para um discurso imagético. Sendo assim, tal enunciado destoa, mas torna o inusitado um convite ao que fica da linguagem manoelina na expressão da tese. No subitem “*Manoel: menino do mato*”, a ideia central é descrever um breve percurso da mídia jornalística sobre a (bli)biografia do poeta, entremeada com suas próprias palavras, retiradas de entrevistas. Foram encontrados mais de 80 artigos, entrevistas e ensaios sobre o poeta, dentre outros, como filmes e documentários. No entanto, privilegiaram-se materiais que continham posicionamento crítico sobre Manoel de Barros, e não somente uma perspectiva de apresentação biográfica, ou apenas assinalando a publicação de uma nova obra. Ainda no subitem, marca-se, de maneira superficial, a presença (ou ausência) da Morte, na concepção da tese. O subitem “*Manoel, Memória e Morte: confissões veladas*” apresenta a perspectiva do poeta sobre os temas Memória e Morte. Para tanto, foram selecionadas para a escrita desse texto apenas as entrevistas do poeta. O segundo item denomina-se “*Pontes: Morte e Memória em Manoel de Barros*”. Nesse momento, a perspectiva é apresentar, inicialmente, a concepção teórica de Morte e Memória de maneira breve. Esclarece-se, antemão, que o foco da tese, sobre tais temas, é perceber suas figurações na poética de Manoel de Barros. Para tanto, uma ótica voltada para questões mais intrínsecas do sujeito apresenta-se, diante disso, mais satisfatória. Para a construção das análises dos poemas que se anunciam como diálogo entre Morte e Memória, as percepções filosóficas e psicológicas parecem o suporte mais adequado.

Nesse horizonte, o item subdivide-se em três itens: 2.1. “*Morte: itinerário da indesejada*”, 2.2. “*Cuidado: frágil*” e 2.3. “*Paralelas que se cruzam: Morte e Memória na poética de Manoel de Barros*”. No subitem “*Morte: itinerário da indesejada*” apresenta-se, resumidamente, um percurso da Morte antropológica, social e até mesmo médica. No subitem intitulado “*Cuidado: frágil*”, far-se-á o mesmo percurso, privilegiando, nesse momento, a Memória no prisma de diferenciações conceituais e sociológicas. No entanto, ter-se-á o cuidado de não se aprofundar nas

perspectivas históricas e sociais da Memória e da Morte, tendo em vista que não é o foco da tese.

O terceiro subitem (2.3) é intitulado “*Paralelas se cruzam: Morte e Memória na poética de Manoel de Barros*”. Nesse momento, apresentam-se os poemas selecionados para análise. É importante salientar que outros poemas, de outras obras, no instante que se achar necessário, irão compor a análise. O objetivo é entremear às análises dos poemas de Manoel de Barros o suporte teórico. Relata-se da Memória que presentifica a casa (sentimentos e imagens relacionadas), o pai e parentes próximos (avó, filhos, mãe), o Pantanal (sentimentos e imagens relacionadas), sobre a questão do mito, da relação paterna. Ao mesmo tempo, apresenta-se a perspectiva de morte entrelaçada com a questão do esquecimento, da fuga e da transmutação dos elementos, para conceber a Morte não como encerramento, como fim, mas sim transposição de um aspecto para outro.

Contudo, os subitens “*Manoel: menino do mato*” e “*Manoel, Memória e Morte: confissões veladas*” encontram-se finalizadas e em análise do orientador. Os subitens “*Morte: itinerário da indesejada*” e “*Cuidado: frágil*” estão em processo de finalização. O subitem “*Paralelas que se cruzam: Morte e Memória na poética de Manoel de Barros*” está em construção paralela aos outros subitens. Como exemplificação da maneira que irá se conduzir as escritas dos subitens, colocar-se-á os parágrafos iniciais abaixo:

1.1 Manual de Barros

Idos de dezembro. Uma fresta de luz em formato de laço encorpa o ano de 1916. Nas sombras dos becos da Marinha, à beira do Rio Cuiabá, nasce um menino. Em meio aos bafos infernais das bocas amazônica-pantaneira do chapadão central sul-americano, descem dos céus anjos sinuosamente tortos. Deslizam palavras flamejantes nos ouvidos do menino, nele esfregam barrigas frescas de girinos incompletos, enquanto folhas retorcidas girandolam no vento estático.

“Seu nome será Manoel” – sopram as mariposas, em epifania.

Desbravadores de sertões, os pais do pequeno Manoel, o Maneco, o Nequinho, viajam rumo às veias profundas do Pantanal de Corumbá. Ergue-se nas terras alagadas da Nhecolândia uma Santa Cruz, fazenda onde o pai cria os filhos e recria bichos curiosos. Trabalha na redondeza como distinto capataz e plantador de cercas. Até seus oito anos, o menino observa o movimento das muriçocas assanhadas, descarrila lacraias e aprecia a atrapalhação das formigas. O jovem Manoel disputa o amanhecer no grito com as maritacas, corre por entre corixos, rasga o silêncio das tardes e acompanha as Anhumas roucas com seus presságios nos bicos. “Não vá tão longe, menino!” – grita sua mãe. No entanto, a súplica se dilui nos ermos do Pantanal, mistura-se à dança dos ventos, dilui-se no branco das garças, enfia-se no meio das mangueiras e some com a algazarra dos periquitos alegres. Não adianta. O

menino cria asas, voa para fora dos seus limites. Aprendeu o rumo das coisas pelo cheiro, pelos olhos cristalinos que pediu emprestado de uma fonte.

1.2 Manoel: menino do mato

Percorrer o caminho (bio)bibliográfico através das entrevistas concedidas pelo poeta parece mostrar sua percepção da própria trajetória.

Nascido na cidade de Cuiabá (Mato Grosso) em 1916, Manoel de Barros mudou-se, ainda criança, para Corumbá, em Mato Grosso do Sul. Recebeu vários prêmios, dentre eles destacam-se o “Prêmio Orlando Dantas” concedido pela Academia Brasileira de Letras, em 1960, pelo livro “Compêndio para uso dos pássaros”; o “Prêmio Nacional de poesias” concedido pela Fundação Cultural do Distrito Federal, em 1969 pelo livro “Gramática expositiva do chão”; o “Prêmio Jabuti de poesias” em 1989 pelo livro “O guardador de águas”; o “Prêmio Nestlé de Poesia” em 1996 pelo volume “Livro sobre nada”; o “Prêmio Nacional de Literatura do Ministério da Cultura” pelo conjunto de obras em 1998; o “Prêmio da Academia Brasileira de Letras”, em 2000, pelo livro “Exercício de ser criança”; o “Prêmio Jabuti” em 2002 pelo livro “O fazedor de amanhecer”, sendo escolhido o livro de ficção do ano; o livro “Poemas Rupestres” foi premiado em 2005, com o “Prêmio APCA” de melhor poesia e 2006 com o “Prêmio Nestlé”. Em 2012, “Poesia completa” recebeu o “Prêmio Português de Literatura Cada de América Latina/Banif. No mesmo ano, o poeta recebe o “Prêmio da Academia Brasileira de Letras”, pelo volume “Escrita em verbal de ave”. Foi concedido ao poeta o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Católica Dom Bosco, em 2000, e pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, em 2003. O poeta, perseguidor das coisas ínfimas do chão pantaneiro, Manoel de Barros “sai do caramujo e encanta” o mundo da literatura contemporânea. Seu reconhecimento foi tardio, mas definitivo: “O fato de ter passado 50 anos em quase absoluto anonimato não doeu. Passei esse tempo tentando envergar a linguagem ao meu jeito. (...) Só fui reconhecido quando não tinha mais nada pra dizer – e fiquei a brincar.” (BIRAM, 1994, p. 9). Para o momentâneo período em que o poeta não obteve sua reconhecida glória, Manoel de Barros diz:

Primeiro que não fujo da glória. Só não sei pegar ela. Para um amigo meu, Carlito Preto, certo marreteiro daqui propus: Carlito, vamos pro Norte do Estado, lá é que o dinheiro corre... Carlito, não tendo jeito para pegar no dinheiro, respondeu: – Quá! Pois aqui que o dinheiro está parado eu não pego nele, quanto mais lá que ele corre... – Carlito, lhe falta jeito para pegar na gaita. A mim me falta jeito para pegar na glória. Ela corre muito e fica no alto. (BORGES; TURIBA, 1989, p. 39)

1.3 Manoel, Memória e Morte: confissões veladas

Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens.

No vasto mundo das entrevistas ou artigos que se percorreu até o presente momento da pesquisa, em nenhuma se encontra uma visão clara ou incisiva do poeta sobre o tema da Morte. Seguir esse caminho mostrou que, apesar de latente, velada, a temática beira o discurso do poeta, ladeia suas palavras. Em entrevista a José Octávio Guizzo, publicada na revista GRIFO (em maio de 1979), Manoel de Barros fala sobre sua relação com a Geração de 45 e sua poesia:

Guizzo: Basicamente você pertence à geração/45? Quantas fases atravessou sua poesia?

Manoel: [...] Agora a nossa realidade se desmorona. Despencam-se deuses, valores, paredes... Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm por dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução – se houver reconstrução. Porém a nós, - a nós, sem dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu sua unidade interior. É dever dos poetas de hoje falar de tudo que sobrou das ruínas e está cego. Cego e torto e nutrido de cinzas. Portanto, não tenho nada em comum com a Geração/45. E, se alguma alteração tem sofrido a minha poesia, é a de tornar-se, em cada livro, mais fragmentária. Mais obtida pelo escombros. Sendo assim, cada vez mais, o aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição. (GUIZZO, 1979, p. 51)

Até o momento da entrevista, Manoel de Barros tinha publicado *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Face imóvel* (1942), *Poesias* (1956), *Compêndio para uso dos pássaros* (1961), *Gramática expositiva do chão* (1969) e *Matéria de poesia* (1974). O poeta afirma que sua poesia comunica-se com o entorno, com a realidade que o cerca: “Agora a nossa realidade se desmorona. Despencam-se deuses, valores, paredes... Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas.” (GUIZZO, 1979, p. 51). Mesmo que não se utilize o termo Morte, Manoel de Barros versa sobre os “restos humanos” (GUIZZO, 1979, p. 51) e os “rios podres que correm dentro de nós e das casas” (GUIZZO, 1979, p. 51). O projeto do poeta é, agora, a desconstrução, a fragmentação do ser e da linguagem. Essa Morte (da Modernidade?) transmuta sua poesia e expõe-se nas obras. A mortificação se presentifica na ruína e é “nutrido de cinzas” (GUIZZO, 1979, p. 51). A ruína, elemento de ligação entre o passado e o presente, sendo, em nenhum momento, só o “agora” e o “foi”, apresenta-se como Morte e Memória ao mesmo tempo: contrapondo-se e completando-se. Elo entre dois estados temporais e físicos, a ruína se identifica com o homem que perde sua “unidade interior” (GUIZZO, 1979, p. 51), desmorona-se para se reconstruir. A transmutação temporal e física, metamorfoseada no termo “ruínas”, aponta para um ser que morre para o presente, mas vive em contato direto com o passado e o futuro, assim como a Memória, assim como a transmutação.

2.1 Morte: itinerário da indesejada

Nascemos para morrer. Falar sobre a Morte é perturbador ou curioso. Esse tema é apresentado (na cultura, na filosofia, no cotidiano) de maneira oscilante: ora próximo e familiar, ora distante e medonho. Pensar sobre o assunto é encarar um processo que nasce e complementa a Vida. Fenômeno único, a Morte assinala, em muitas culturas e religiões, o fechamento de um ciclo, a inauguração de uma outra verdade, seguimento da vida em outro plano mediúnico, o final de uma jornada. Contudo, o lugar da Morte nem sempre foi delimitado na sociedade. É verdade que cada geração imprimiu-lhe uma particularidade ou um modo diverso de experimentá-lo. Adequar-se aos movimentos temporais, econômicos e científicos tornou o tema do decesso algo mais difícil.

Segundo Ariès (1977, p. 587), durante muito tempo, em quase todo território da civilização ocidental, a funcionalidade da Morte, bem como a representação do seu momento ritualístico, praticamente não mudavam entre as culturas. Contudo, é no início do século XX, durante a Primeira Guerra Mundial, que a Morte ganha dimensões diferenciadas em cada cultura e rompe com as atitudes tradicionalistas de culto ao morto. Ao mesmo tempo em que se

apresentava essa ruptura de comportamento, a população rural, predominantemente católica, mostrava-se arraigada nas bases religiosas e ritualísticas do luto. Diante deste embate, entre a modernização e o prosaico, e a discrepância de ritos, o individualismo tornou-se um meio para assegurar a continuidade de suas crenças e culturas.

2.2 Cuidado: frágil

A Memória não é um sonho. Tal afirmativa já expõe a relativa posicionalidade do sujeito diante do que lhe é dado pela Memória. Para Bosi, E. (1994, p. 55), a memória distancia-se da imagem onírica e transcendental para ser, na sua essência, um trabalho do ser. Tem-se no processo do lembrar um refazer, reconstruir constante de imagens ou ideias que se relacionam com um excluir/incluir em alternância de experiências geradas pelas sensações.

A correspondência direta com o presente e, sobretudo, com o futuro, imputa na memória dois movimentos mútuos: de abertura e fechamento, de resistência e complacência. No entanto, mesmo que erroneamente, a Memória é sempre vista como envolta à poeira do passado, comparada com um sonho ou uma vertigem epifânica que exclui a realidade. Diluindo-se no sujeito, ela presentifica a sinestesia e transpõe marcações de tempo e de espaço.

Mas como compreender tal processo que se comunica tão bem, e ao mesmo instante, com o subjetivo e o físico?

2.3 Paralelas que se cruzam: Morte e Memória na poética de Manoel de Barros

Em 1956 estreia no cenário das Letras o livro *Poesias*. O projeto estético do poeta Manoel de Barros é explícito: o sentimento do fragmentário. O poema que inicia a obra já evidencia o caminho que o enunciatário deve tomar – “fragmentos de canções e poemas”. É a dispersão e não o conjunto que se abre em “florescer de tarde” (BARROS, 1996, p. 75). Como na obra *“Da Imperfeição”*, em que Greimas nos convida à *fratura* imperfeita do *continuum* através dos dois sentidos, Manoel de Barros irrompe os fragmentos com o sentido da visão. É o “ver”, e não o olhar, que o poeta privilegia. É o “ver” platônico diretamente relacionado com o conhecer, num movimento cíclico de ação e passividade do sujeito. Para Platão, o conhecimento da verdade só é possível através da conjugação do ver da inteligência com a alma. “Ver” não se refere diretamente ao “olhar”, mas “[s]e puderes olhar, vê. Se podes ver, repara”. (SARAMAGO, 2001, epígrafe). No entanto, para o poeta Manoel de Barros, “o olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê” (BARROS, 1996, p. 75). É na direção do imagético, do “transver”, que Barros conduz o leitor, partindo da visão. A palavra “ver”, em sua extensão curta (apenas três letras), também proporciona mais veracidade ao ato de perceber a dimensão sensível. A concretização do olhar aproxima o discurso do plano real. Tal pacto de veredicação assimila, mesmo que por fugaz momento, um fio de estabilidade ao enunciatário que, a partir desse momento, entra no poema crendo em molduras direcionais, mas que logo lhe serão arrancadas de sua leitura.

O discurso escorre de um poema para o outro e nem mesmo o título fratura o caminho. A liquidez transfigura-se em voz e continua atravessando o enunciatário, o enunciador e a enunciação. No poema *“A voz de meu pai”* (BARROS, 1996), a imagem presentificada do pai atravessa a memória do sujeito-enunciador através de percepções sensorial e sinestésica diversa, e a morte, elemento que nasce no próprio ser, espregueada, de dentro, o vazar do discurso, como se pode perceber no trecho abaixo:

Circulo sob arranha-céus.
Vivo debaixo de cubos:
Na direita, na esquerda
De lado, ao sul
Pelo norte... Vou no meio assustado.
Um pequenino ser com a sua morte dentro,
Com seu ombro desabado
E seus braços descidos pelo caos do corpo.
(...)
À noite, porém, (ò cidade tentacular!)
Me rendo.
Resfolegante como um boi, paro.
Vasta campina azul de água me olha, me contempla, me aglutina
E suja-me de iodo a roupa...
- É o mar!
Meu rosto recebe a brisa do mar.
Fecho os olhos.
Descanso.
Os ventos levam-me longe...
Longe...
(...)
Logo sinto fluir em mim
Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,
A imagem de meu pai.
Ouço bem seu chamado.
Sinto bem sua presença.
(...)
Abro os olhos.
Não vejo mais meu pai.
Não ouço mais a voz de meu pai.
Estou só.
Estou simples. (...) (BARROS, 1996, p. 103 – 107)

Em meio ao caos da cidade grande (no Rio de Janeiro), o enunciador atravessa os arranha-céus sentindo-se intimidado, acuado em sua pequenez. A morte lhe acompanha na vida, dentro do ser, e é a cidade que imputa a dor no sujeito transformando seu corpo em ruína. A voz de meu pai retoma, de maneira quase que circular, o diálogo já iniciado por outros poetas modernistas em que se discute a relação conflituosa do ser com a cidade. T. S. Eliot apresenta em “The waste land” (1922) e “The hollow men” (1925) seres disformes, estéreis de sentimentos, vazios de si, um pessimismo que evoca a modernidade como causadora do mundo arrasado pelo turbilhão de novas perspectivas, novas assimilações que imputam no ser a inconstância; Augusto dos Anjos, no poema “Os doentes”, de 1912, referia-se ao modo decadente da relação humana com a metrópole e suas contradições; cantando a cidade entre o ódio e o amor, Fernando Pessoa passeia pela multiplicidade da metrópole moderna, ora contemplando-a em sua grandiosidade, ora amaldiçoando-a; Baudelaire, em “Flores do mal” (1861), no entanto, transformando a imagem do poeta alado de Sócrates, evoca a concepção do *flâneur*, aquele que perambula pela cidade, percorre seus meandros e becos, à procura de algo que lhe acalente a alma. Contudo, é de Émile Verhaeren (poeta belga – nascido em 1855 e falecido em 1816 – na França), de “Cidades Tentaculares” (*Les villes tentaculaires*, tradução e apresentação de José Jeronimo Rivera, 1999), que o poeta Manoel de Barros traz a profundidade dos versos. Verhaeren celebra e exalta todo o progresso, principalmente o tecnológico, da civilização moderna; ao mesmo tempo em que o poeta belga condena a exploração humana. E é justamente a exploração humana, através da vida citadina, que Manoel de Barros apresenta no poema.

3. Referências bibliográficas

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente:** da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

BARROS, Manoel de. Poesias. In: _____. **Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 75 – 120.

BIRAM, Tagore. O desconsertador de linguagens. **Zero Hora**. Porto Alegre, 03 set. 1994.

BORGES, João; TURIBA, Luís. A poesia das palavras desconhecidas. **Bric à Brac**. Brasília, n. 3, p. 35-44, 1989.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade** - lembranças de velhos. 3 ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

GUIZZO, José Otávio. Manoel de Barros: sobreviver pela palavra. **Revista Grifo**, maio de 1979.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. 19. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2001