

# Tradycyjne i nowe interaktywne

**N. 1**  
Vol. 1, 2011  
ISSN 2236-7403

# Travessias Interativas

N. 1, Vol. 1, 2011

## CONSELHO EDITORIAL

- Prof. Dr. Alexandre Bonafim – *UEG/Morrinhos*  
Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade – *UNIESP/Ribeirão Preto*  
Prof. Dr. Álvaro Hattner – *UNESP/São José do Rio Preto*  
Profa. Dra. Anna Patrícia Zakem China – *FATEC/Ribeirão Preto*  
Profa. Ma. Cláudia Parra – *FATEC/Ribeirão Preto*  
Profa. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza – *UFMS/Três Lagoas*  
Profa. Dra. Flávia Danielle Sordi Miranda – *UNIESP/Ribeirão Preto*  
Prof. Dr. Henrique Marques Samyn – *UERJ/Rio de Janeiro*  
Prof. Me. Leonardo Vicente Vivaldo – *UNIESP/Sertãozinho*  
Prof. Dr. Marcos Estevão Gomes Pasche – *UFRRJ/Seropédica*  
Profa. Dra. Maria Beatriz Gameiro Cordeiro – *Instituto Federal de São Paulo/Capivari*  
Prof. Dr. Matheus Marques Nunes – *UNIP/Ribeirão Preto*  
Prof. Me. Nicolas Totti Leite – *UFSJ/Universidade Federal de S. João Del-Rei*  
Profa. Dra. Valéria Castrequini – *UNIESP/Ribeirão Preto*

## EDITORIA

- Alexandre de Melo Andrade – *Editor-chefe*

## PREPARAÇÃO DOS ORIGINALS

- Alexandre de Melo Andrade

## PROJETO GRÁFICO

- Julio Gomes de Siqueira – *Design Gráfico/UFS*

### FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca Central - Universidade Federal de Sergipe

Travessias Interativas, Universidade Federal de Sergipe,  
Departamento de Letras Vernáculas. N. 1, Vol. 1 (2011) - São  
Cristóvão : UFS, 2011 -

Semestral

ISSN 2236-7403 (online)

1. Literatura. 2. Linguística. I. Universidade Federal de Sergipe.  
Departamento de Letras Vernáculas.

CDU 8(051)



**Associação Faculdade Ribeirão Preto  
– AFARP/UNIESP**

R. Prudente de Moraes, 147 - Centro – Ribeirão Preto

Fone: (16) 3977-8000

E-mail: [travessiasinterativas@yahoo.com.br](mailto:travessiasinterativas@yahoo.com.br)

<https://seer.ufs.br/index.php/Travessias>

## INDEXADORES



## SUMÁRIO

### EDITORIAL

---

4

### *Artigos*

**ÁLVARES DE AZEVEDO NA FICÇÃO SOBRENATURAL BRASILEIRA**  
**ÁLVARES DE AZEVEDO IN BRAZILIAN SUPERNATURAL FICTION**

---

5

↳ Alexandre de Melo ANDRADE

**WILLIAM WILSON EM O HOMEM DUPLICADO**  
**WILLIAM WILSON IN SARAMAGO'S THE DOUBLE**

---

14

↳ Elaine Christina MOTA

**RISO, LINGUAGEM E POLÍTICA NAS MANIFESTAÇÕES DADAÍSTAS**  
**LAUGHTER, LANGUAGE AND POLITICS IN DADA MANIFESTATIONS**

---

32

↳ Matheus Marques NUNES

**PARA UMA ANÁLISE DIALÓGICA DAS COMUNIDADES VIRTUAIS**  
**FOR A DIALOGICAL ANALYSIS OF VIRTUAL COMMUNITIES**

---

59

↳ Silas GUTIERREZ

### *Iniciação Científica*

**POSSÍVEIS LEITURAS DO AMOR EM FOLHAS CAÍDAS, DE ALMEIDA GARRETT**  
**POSSIBLE LOVE'S READING IN FOLHAS CAÍDAS, BY ALMEIDA GARRETT**

---

70

↳ Lilian Regina Peroni GRECCO

## EDITORIAL

É com muita satisfação que apresentamos o primeiro volume das *Travessias Interativas*. Resultado de um esforço de nossos editores, a revista surge para enriquecer a comunidade acadêmica com propostas, pesquisas, diálogos e interações. Este número, que sinaliza uma sequência ininterrupta de muitas outras edições, possui tema livre. Todos os artigos são instigantes e apresentam desenvoltura argumentativa e coesa, tendo em comum o olhar criterioso sobre o tema pertinente a cada um deles.

O primeiro artigo, intitulado “Álvares de Azevedo na ficção sobrenatural brasileira”, da autoria de Alexandre de Melo Andrade, aponta para uma leitura de duas obras do escritor romântico brasileiro Álvares de Azevedo: *Macário* e *Noite na taverna*. Os apontamentos levam a uma discussão acerca da herança gótica e fantástica recebida pelo autor.

O segundo artigo, intitulado “*William Wilson* em *O homem duplicado*”, de Elaine Christina Motta, traz, comparativamente, aproximações e dissonâncias entre as obras *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, e *O homem duplicado*, de José Saramago. Amparada por teorias acerca da paródia e do duplo, a autora faz uma investigação narrativa que desvela, ainda, modos de narrar e perspectivas modernas e pós-modernas da ficção.

Na sequência, temos o artigo “Riso, Linguagem e Política nas manifestações dadaístas”, de Matheus Marques Nunes. Partindo do pressuposto de que o Dadaísmo corresponde a uma “luta contra as convenções” e um “riso contra os valores burgueses” – para usar palavras do próprio texto –, o autor levanta uma discussão que direciona o Dadaísmo a um universo onde a interrogação e o niilismo sejam os pilares de sustentação.

No artigo seguinte – “Para uma análise dialógica das comunidades virtuais” –, Silas Gutierrez provoca, em perspectiva bakhtiniana, uma leitura de espaços virtuais (mais especificamente sites de relacionamento) dispostos na mídia eletrônica instigadores de inter-relações, compreendendo tanto os aspectos da linguagem interativa quanto os associados à plasticidade do veículo.

Encerrando este primeiro volume, aparece o trabalho de Lílian Regina Peroni Grecco, resultado de seu trabalho de iniciação científica (Letras – UNIESP/Ribeirão Preto). Seu artigo, “Possíveis leituras do Amor em *Folhas Caídas*, de Almeida Garrett”, investiga aspectos temáticos e estilísticos que fazem de Almeida Garrett um escritor – embora de linhagem romântica – com estreito vínculo a uma poética classicizante.

Desejamos que estes estudos sejam o princípio de muitas e enriquecedoras travessias!

Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade.

**ÁLVARES DE AZEVEDO NA FICÇÃO SOBRENATURAL BRASILEIRA**  
**ÁLVARES DE AZEVEDO IN BRAZILIAN SUPERNATURAL FICTION**

Alexandre de Melo ANDRADE<sup>1</sup>

RESUMO: Álvares de Azevedo, considerado um dos grandes escritores românticos brasileiros, apresentou-nos uma prosa com tendências próximas ao gótico e ao fantástico. *Macário* e *Noite na taverna* possuem traços do fantástico e alguns aspectos grotescos, noturnos e mórbidos herdados do gótico. A proposta do artigo é apresentar alguns destes pressupostos aparentes nas duas obras.

PALAVRAS-CHAVE: Álvares de Azevedo; gótico; fantástico.

ABSTRACT: Álvares de Azevedo, considered one of the greatest romantic Brazilian writers, presented us such prose with tendencies close to the Gothic and the Fantastic styles. *Macário* and *Noite na taverna* have traces belonging to the Fantastic and some grotesque, nightly and morbid aspects inherited from the Gothic. The proposal of the article is to present some of these presumptions present in both works.

KEY-WORDS: Álvares de Azevedo; gothic; fantastic.

**Introdução**

O Romantismo foi um movimento vário, de forma que se tornou impossível defini-lo mediante uma concepção uniforme e precisa. É comum que a crítica use a terminologia “Romantismos”, insinuando a diversidade de abordagens e temas que se iniciaram na Alemanha e na Inglaterra de fins do século XVIII e que se espalharam pela Europa e pela América até meados do século XIX. O Classicismo, tido como a manifestação diuturna devido à clareza e ao equilíbrio, cede espaço ao movimento romântico, quando se manifesta a visão noturna da existência, amparada pela imaginação criadora. A aproximação entre os gêneros e a visão relativa do mundo que se instaurou de forma anárquica nos pressupostos dessa literatura prenunciaram os (des)caminhos da modernidade. Octavio Paz discute, em *A*

---

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Literários (UNESP/Araraquara). Professor de Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa da União das Instituições Educacionais de São Paulo (UNIESP) de Ribeirão Preto/SP - 14010-060. Email: alexandremelo06@uol.com.br

*Outra Voz*, mais especificamente no capítulo “Ruptura e convergência”, a amplitude do movimento, e afirma que o Romantismo

Foi uma moral, uma erótica, uma política, uma maneira de se vestir e de amar, uma maneira de viver e de morrer. Filho rebelde, o Romantismo faz a crítica da razão crítica e opõe ao tempo da história sucessiva o tempo da origem antes da história, ao tempo futuro das utopias o tempo instantâneo das paixões, do amor e do sangue. (2001, p. 37).

Nos últimos decênios do século XVIII, quando em Jena, na Alemanha, aparece o grupo do Pré-Romantismo alemão (o *Sturm und Drang*), representado, entre outros, por Hamann, Herder, Goethe e Lenz, a literatura gótica já estreava, com *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole (1764). O estilo gótico representa outra face do movimento romântico, que “É o romance dos espectros em castelos arruinados, de mocinhas presas em cárceres subterrâneos por criminosos, de monges desenfreadamente debochados [...]” (CARPEAUX, 1993, p. 160-161). Todo o aspecto noturno, sombrio e misterioso desses romances influenciou os romantismos em geral, especialmente aqueles afiliados à esfera do Mal-do-Século.

Otto Maria Carpeaux, em estudo sobre “Prosa e Ficção do Romantismo”, retoma o romance gótico para falar das origens do Romantismo; segundo o crítico, essas histórias se passam “em ambientes exóticos, pseudo-históricos, numa falsificada Itália renascentista [...]” (1993, p.162). Desse estilo, surgem os contos góticos, que em seguida se ajustam à modalidade dos “contos fantásticos”, desenvolvidos intensamente pelo alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822).

Lovecraft, em *O terror sobrenatural na literatura*, faz alusão a grandes escritores do Romantismo, como William Blake, Burns, Keats, Scott e Goethe para falar justamente da influência do fantástico na literatura. O crítico usa o termo “parafernália” quando se refere à típica ambiência descrita na escola gótica, e isso consistia no castelo, “dotado de assombrosa antiguidade, dimensões e ramificações extensas, alas desertas ou arruinadas, corredores enevoados, insalubres catacumbas escondidas e uma galáxia de fantasmas e lendas aterradoras, como núcleo de tensão e medo demoníaco” (2003, p. 25).

No Brasil, a prosa de ficção do Romantismo valorizou o tema do nacionalismo, e surgiu toda uma produção que aventava elementos históricos, geográficos e políticos da

nação. Essa veia ufanista calcada nos aspectos da “cor local” traduziu, em certa medida, o clima de independência e a necessidade de adoção dos temas e valores da nação brasileira. Paralelamente a essa produção, “há um outro veio presente no romantismo brasileiro: o do *conto fantástico*, introduzido primeiramente pela *Noite na taverna* de Álvares de Azevedo” (VOLOBUEF, 1999, p. 199).

## I – ALVARES DE AZEVEDO E O HORROR NA LITERATURA BRASILEIRA

Álvares de Azevedo (1832-1852), eleito pela crítica brasileira como o principal representante da geração ultrarromântica no Brasil, foi o que mais incorporou, em seus escritos, os aspectos sobrenaturais instituídos pela tradição gótica e fantástica européia. Embora tenha vivido pouco, teve tempo de ler grandes escritores, principalmente os ingleses, os alemães, os franceses e os portugueses, que aparecem demasiadamente em seus poemas e em seus textos em prosa. Seria bem possível estabelecer um cânone literário instituído por Álvares de Azevedo com base nas relações intertextuais, prefácios e ensaios produzidos pelo poeta. Ele teve contato com o que havia de melhor na tradição e no seu tempo; é bem provável que pouco saía de casa, e na solidão do seu quarto, visitava seus escritores preferidos, extraindo deles a sensibilidade, o gênio romântico e a predisposição a uma vida dedicada à literatura.

Entre os escritores lidos por Azevedo, estava Hoffmann, o “mestre incontestado, senão fundador, do conto fantástico” (PAES, 1985, p. 10), o que se percebe pelas referências textuais que o poeta fazia a ele. Não há dúvida de que o contato com essa produção o tenha inspirado em seus textos, principalmente em *Macário* e *Noite na Taverna*. Edgard Cavalheiro atesta essa influência, dizendo que em Hoffmann “Álvares foi buscar a fantasia desvairada, o delírio sombrio dos seus contos tétricos e alucinantes” (s/d, p. 17). No prefácio de *Macário*, Álvares de Azevedo cede a voz a Puff, que diz ter escrito a peça sob o impulso da mesma fantasia que se apoderou de Hoffmann (entre outros), o que já insere a ambiência do drama aos mistérios e à vaguidão.

O Romantismo brasileiro, não apresentando uma safra numerosa de escritores que produzissem prosa gótica e ou fantástica, teve no escritor de *Lira dos vinte anos* a principal

manifestação desses gêneros. A crítica se ocupou muito de suas poesias, que caíram no gosto popular desde sua morte. Trata-se de versos febris, que incorporam os pressupostos estabelecidos pelos primeiros românticos; o poeta adere a um panteísmo que concorre para o endeusamento das formas naturais e, em seguida, apresenta o mundo corrupto e insensível dos homens, encaminhando seu programa poético para a ironia romântica. Além dessas poesias, Azevedo escreveu um teatro e uma narrativa em prosa, *Macário* e *Noite na Taverna*, respectivamente, que foram muito citados, porém pouco explorados, pela crítica, em relação aos aspectos que tangem a influência gótica e fantástica.

*Macário* traz uma sequência de quadros cênicos que acentuam o jogo das possibilidades e das fronteiras do real. O tema do satanismo e dos conflitos interiores é apresentado, aqui, por via da diluição do racional; o personagem-título “parece” encontrar Satã, mas a oscilação entre vigília e sonho provoca-lhe a ideia de uma semirrealidade, que passa a ser vivida em contraste com as ideias de bem-aventurança de Penseroso até o final da trama, quando Macário, sentado na garupa de Satã, caminha para o aprendizado da vida noturna. No prefácio, Puff atenta para o fato de que o teatro não foi escrito para ser encenado; os aspectos sugeridos e o ambiente onírico não atingiriam, de fato, a expectativa fantástica disseminada pelo texto escrito. Antonio Candido, iniciando um ensaio sobre a obra, afirma que “O *Macário* é um drama fascinante, feito mais para a leitura do que para a representação” (1987, p. 11).

*Noite na Taverna*, a obra de Azevedo que tem sido mais vezes reeditada, traz uma seqüências de histórias que têm em comum o ambiente lúgubre, o mistério, uma dosagem intensa de satanismo e de soturnidade, e a presença do sobrenatural. Os personagens que contam as histórias estão embriagados, libertos de qualquer coerção, e o ambiente descrito é o de uma orgia permeada por penumbra e formas vagas. Entre vícios e crimes, os contos atingem os limites da paixão, do êxtase e do trágico. Edgard Cavalheiro chama a atenção para o uso freqüente do adjetivo “insano” e do substantivo “insânia” ao correr das páginas; esses vocábulos contribuem para o universo da possibilidade e do irreal. José Paulo Paes também apresenta esses contos como manifestações do fantástico no Brasil, e associa-os a uma evidente influência de Hoffmann. No primeiro capítulo da obra, intitulado “Uma Noite do Século”, quando todos os moços brindam com taças de vinho, um dos moços diz:



- Agora ouvi-me, senhores! entre uma saúde e uma baforada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendem na toalha molhada de vinho, como os braços do carneiro no cepo gotejante, o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um dos daqueles contos fantásticos – como Hoffmann os delirava ao clarão doirado do Johannisberg! (AZEVEDO, 2000, p. 567).

Declaradamente inspirados por Hoffmann e pela atmosfera gótica impregnada na taverna, iniciam suas narrativas ardentes e passionais, de evidente influência byroniana. Outras referências a escritores românticos são feitas ainda no primeiro capítulo da obra, como Fichte, filósofo que teorizou acerca do eu transcendente; Schiller, escritor e filósofo do pré-romantismo alemão que disseminou ideias acerca da liberdade, da nostalgia e do sublime; Homero, o grande clássico, fonte de inspiração para Álvares de Azevedo; Schelling, filósofo alemão que instituiu uma filosofia da natureza a ser desenvolvida pelos filósofos e escritores de todos os romantismos etc.

Antonio Candido percebe uma relação de continuidade entre *Macário* e *Noite na Taverna*. A última cena, quando Satã e Macário param defronte uma janela para espreitarem, apresenta-se da seguinte forma:

SATÃ  
 Paremos aqui. Espia nessa janela.  
 MACÁRIO  
 Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas... Que noite!  
 SATÃ  
 Que vida! não é assim? Pois bem! escuta, Macário. Há homens para quem essa vida é mais suave que a outra. O vinho é como o ópio, é o Letes do esquecimento... A embriaguez é como a morte...  
 MACÁRIO  
 Cala-te. Ouçamos.  
 (AZEVEDO, 2000, p. 562).

A cena sugere, então, o interior da taverna, onde há mulheres ébrias esparramadas pelo chão, e cinco moços que, tomando vinho, iniciam suas narrativas. O ambiente orgíaco e as narrativas frenéticas seriam, dessa forma, um aprendizado da vida noturna e dos aspectos fantásticos da existência ao qual Macário deveria se submeter. “*Noite na Taverna* impõe, com a linha imaginativa, o roteiro fantástico – por assim dizer onírico – em nossa

ficção” (ADONIAS FILHO, 1997, p. 6) e tornou-se ponto de referência reconhecido na tradição novelística brasileira.

## II – A NARRATIVA DE JOHANN

A partir do segundo capítulo de *Noite na Taverna*, cada conto assume o nome do próprio narrador-estudante da taverna, que conta aos seus convivas estórias envolvendo paixão, crimes e morte. É interessante notar que na obra há uma sobreposição de estórias: a reunião dos estudantes, à noite, na companhia de mulheres desgrenhadas, numa conversa convulsa regada a vinho, já é um primeiro plano fictício; sobrevêm a isso, num segundo plano narrativo, as estórias memorialísticas contadas pelos rapazes, a saber, Solfieri, Bertran, Gennaro, Claudius Hermann e Johann. Este segundo plano não está ligado ao plano da taverna, trata-se de analepses. O último capítulo, intitulado “Último beijo de amor”, retoma a situação inicial – o primeiro plano – para dar um desfecho inesperado; neste capítulo, bem como no primeiro, há pouquíssimas interferências de um narrador em terceira pessoa, e as ações vão sendo delineadas a partir do próprio diálogo entre os personagens. Já durante as narrativas, no segundo plano, a primeira pessoa assume o comando, o que é comum nos contos de inspiração fantástica.

A última narrativa, feita por Johann, apresenta Paris como cenário. A referência à França, notadamente hoffmaniana, contribui para realçar o ambiente fantástico desejado. A situação inicial no conto de Johann – um jogo de cartas entre ele e Arthur – propicia uma seqüência de desgraças: a morte de Arthur num duelo, o incesto e o fratricídio. Todos os acontecimentos são interligados por questões passionais.

Os fatos todos se passam à noite, e há constantes referências temporais, como “Meia hora depois”, “À meia-noite”, “A noite era escura” etc. Além dessas referências diretas, há um outro momento que denota a passagem de tempo por meio de pontilhados; este recurso, largamente explorado por outros escritores em contos fantásticos, separa uma situação de outra, indicando uma passagem implícita de tempo. Em todos os contos de *Noite na Taverna* este recurso é preponderante, e causa o mesmo efeito.

Momentos antes de Johann duelar com Arthur, lembra-se de sua irmã e de sua mãe; percebe que, aceitando o duelo, não estaria pensando no amor delas, pois corria o risco de morrer. Esta passagem ganha ironia quando, mais à frente, Johann relaciona-se sexualmente com a própria irmã, pensando ser ela a amante de Arthur, já morto por ele no duelo. A constatação feita por Johann de que a moça, ex-amante de Arthur, era virgem, também é irônica, pois se ainda era virgem, que tipo de relação havia entre eles? Este estranhamento é ainda maior quando retomamos a passagem em que Johann descreve Arthur, no início da narrativa:

Era uma figura loira e mimosa como a de uma donzela. Rosa infantil lhe avermelhava as faces, mas era uma rosa de cor desfeita. Leve buço lhe sombreava o lábio, e pelo oval do rosto uma penugem doirada lhe assomava com a felpa que rebuça o pêssego. (p. 601)

A aparente feminilidade de Arthur e a virgindade da irmã põem em dúvida o tipo de relação entre os amantes.

O fratricídio acontece quando, saindo do quarto de hotel onde se relacionara com a irmã sem saber, Johann se depara com um rapaz à sua espera. A voz de “Boa noite, cavalheiro” do rapaz lhe pareceu familiar, mas a “cabeça desvairada” e o escuro da noite embaçaram sua percepção de que se tratava do próprio irmão, ávido por matar o amante da irmã.

Sobre esses aspectos de *Noite na Taverna*, particularmente desenvolvidos no conto “Johann”, Antonio Candido declara:

Estamos sem dúvida ante um produto do romance negro, mais particularmente da modalidade que os franceses chamam de “frenético”. Narrativa frenética é de fato esta que Satã desvenda a Macário como uma espécie de experiência-limite, marcada pelo incesto, a necrofilia, o fratricídio, o canibalismo, a traição, o assassinio – cuja função para os românticos era mostrar os abismos virtuais [...] Associados a isto a modo correlativo, a noite, a tempestade, o raio, o naufrágio, o tufão -, constituindo o arsenal daquele “belo sublime” que podia costear o “horível”, como indicam algumas páginas críticas de Álvares de Azevedo. (1987, p. 17; aspas do autor).

O conto “Johann” traz esse frenesi característico dos contos frenéticos: uma briga deflagra um duelo, que sobrepuja uma morte, seguida de incesto, que provoca outra morte,

culminando com a descoberta febril do incesto e do fratricídio; o próprio Johann considera tudo isso “um sonho fantástico”. Não bastasse essa seqüência frenética de acontecimentos trágicos, o capítulo posterior, que é o último, dá continuidade a essas tragédias, trazendo o desfecho da história de Johann. Neste capítulo final (“Último beijo de amor”), quando se volta para o interior da taverna, surge uma mulher de preto, a Giórgia – irmã de Johann – que voltou, após cinco anos, para realizar sua vingança, e assassina seu irmão, que neste ponto está adormecido a um canto. Dessa forma, a estória advinda da lembrança de Johann continua, logo após o término de sua narrativa, e culmina com a morte de Giórgia, agora prostituta, e Arnold, que na verdade era Arthur, o suposto amante assassinado. Este último capítulo, situado no primeiro plano narrativo, apresenta uma intersecção com o segundo plano, pois traz para a taverna fatos e personagens da estória contada por Johann; a obra termina, então, com o encontro entre os dois planos: o do arquivo da memória e o do aqui-agora da taverna.

O conto, assim como os demais que compõem a obra, possui traços típicos da narrativa gótica: há alusão constante ao sangue, a mortes trágicas, ao ambiente noturno, ao momento exato da meia-noite, à embriaguez e ao incesto. As ações se desenvolvem em uma progressão temporal bem marcada e expectante. Há também referências constantes ao cadáver daqueles que foram mortos, e também à força passional e sexual que leva os personagens a desregramentos vários.

Entendemos que Álvares de Azevedo, ao incorporar em sua proposta literária essas narrativas de herança gótica e fantástica, contribuiu consideravelmente para a manifestação do horror na literatura brasileira. Bem poucos, como por exemplo Fagundes Varela, levaram ao cabo produções dessa categoria, mas indubitavelmente o autor de *Macário* foi o que mais produziu nessa perspectiva, e o que melhor incorporou os pressupostos do gótico inglês e do fantástico francês.

## REFERÊNCIAS

ADONIAS FILHO. Apresentação. In: ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antonio. **Noite na Taverna**. São Paulo: Publifolha, 1997.

ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. Noite na Taverna. In: \_\_\_\_\_. **Obra Completa.** (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2000.

\_\_\_\_\_. Macário. In: \_\_\_\_\_. **Obra Completa.** (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2000.

CANDIDO, Antonio. A Educação pela Noite. In: **A Educação pela Noite e outros Ensaios.** São Paulo: Ática, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e Ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAVALHEIRO, Edgar. Introdução. In: ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antonio. **Noite na Taverna / Macário.** São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

LOVACRAFT, Howard Philip. Os primórdios do romance gótico. O apogeu do romance gótico. In: \_\_\_\_\_. **O terror sobrenatural na literatura.** Tradução de Ana Magalhães e Daniel Seabra Lopes. Lisboa: Veja, 2003.

PAES, José Paulo. Introdução. In: \_\_\_\_\_ (org. e trad.). **Os buracos da máscara:** antologia de contos fantásticos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAZ, Octavio. Ruptura e Convergência. In: \_\_\_\_\_. **A Outra Voz.** São Paulo: Siciliano, 2001.

VOLOBUEF, Karin. Romantismo brasileiro. In: \_\_\_\_\_. **Frestas e Arestas.** A Prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.

**WILLIAM WILSON EM O HOMEM DUPLICADO**  
**WILLIAM WILSON IN SARAMAGO'S THE DOUBLE**

Elaine Christina MOTA<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem por objetivo principal analisar comparativamente o conto poeano *William Wilson* (1843) e o romance saramaguiano *O homem duplicado* (2002), desvelando a paródia de Saramago em relação à narrativa de Poe, especialmente no que concerne aos mitos e à função do narrador.

**PALAVRAS-CHAVE:** *William Wilson*; *O homem duplicado*; paródia; mitos; narrador.

**ABSTRACT:** This article aims chiefly at analyzing comparatively Poe's short story *William Wilson* (1843) and Saramago's novel *The double* (2002), unveiling Saramago's parody towards Poe's narrative, mainly in what concerns myths and the narrator's function.

**KEY-WORDS:** *William Wilson*; *Saramago's The double*; parody; myths; narrator.

Edgar Allan Poe (1809 –1849) é considerado um dos expoentes da literatura universal ao lado de outros contistas da estirpe de Machado de Assis, Maupassant e Tchekóv, sendo exaustivamente estudado por aqueles que se interessam pela teoria do conto. Poe, entretanto, não tem seu valor reconhecido por críticos conterrâneos dele. Foi ele, porém, o primeiro a perceber e a instituir a diferença entre um capítulo de um romance, um relato autobiográfico e um conto, afirmando que este se apoia inteiramente na sua intensidade, criando assim uma unidade de efeito. É considerado por muitos o criador do conto e, em particular do conto de horror.

Segundo Baudelaire e Cortázar, esta relutância norte-americana em aceitá-lo como membro do grupo das excelências contísticas dá-se pelo fato de seu grau de cultura estar bem acima da média da dos seus contemporâneos, esbarrando, assim, em certa ignorância. À recusa em aceitar a genialidade literária de Poe, estes dois críticos também somam a preferência dos críticos e, principalmente, leitores da época por um estilo mais leve, sem tantas pitadas de estratégia, horror, morbidez e macabrisimo. Ainda de acordo com Baudelaire, no entanto, todo o fulcro da obra de Poe – a angústia e

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários – UNESP/ Araraquara.

melancolia – não é inteligível a todos os homens, pois “os ecos desesperados da melancolia que atravessam as obras de Poe têm um acento penetrante, é verdade, mas é preciso dizer também que é uma melancolia bem *solitária* (grifo nosso) e pouco simpática ao comum dos homens.” (Baudelaire, 2003, p. 51)

A importância e a atemporalidade da obra de Poe são confirmadas pela atualidade e contemporaneidade do tema de seus contos e poemas, além da identificação do leitor com o que ele lê. De acordo com Cortazar, somos todos um pouco poeanos, e, se somos todos um pouco poeanos, podemos afirmar que Saramago também o é. Porém, ao passo que Poe era romântico, José Saramago (1922 – 2010) é um pós-moderno não assumido, que lida com a alma humana, tanto quanto Poe. Apenas o seu ceticismo e niilismo parecem ter assumido ares mais contemporâneos e intensificaram-se. Podemos certamente afirmar que em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *A Caverna* (2000) e *O homem duplicado* (2002) esta relação entre identidade e sociedade ocorre em vários graus, variando do mais sutil (se é que Saramago consegue sê-lo) ao mais exacerbado. Não foi ao acaso que Saramago escolheu como protagonista um professor de História para entrar em crise de identidade em seu *O homem duplicado*, romance que brevemente analisaremos comparativamente ao conto *William Wilson* de Poe.

Para um melhor aproveitamento deste artigo, apresentaremos um breve resumo das duas obras nas linhas que seguem. Começemos por *William Wilson*. William Wilson é o narrador de sua própria história. Desde quando era um bebê, William já demonstra uma personalidade forte e se transforma numa criança que faz tudo o que quer. Na escola, ele se depara com um homônimo que também é seu sócio e que nasceu no mesmo dia, mês e ano em que ele havia nascido. Não bastasse isto, este sócio copia todos os seus trejeitos e falas. A única diferença entre eles é a voz do duplo, que não passa de um sussurro. Aparentemente, entretanto, ninguém mais consegue perceber ou se perturbar com tais semelhanças, a não ser o próprio William Wilson. O tempo passa e William Wilson acaba se encontrando com o seu sócio apenas em situações que envolvam constrangimento. Como já não consegue mais suportar a aparição inoportuna do outro, William Wilson acaba matando o seu duplo. Ao matá-lo, ele descobre ter incorrido apenas contra o espelho.

Se o conto de Poe é muito intenso embora curto, o romance de Saramago é mais complexo, porém tão intenso quanto o conto. Tertuliano Máximo Afonso, um medíocre professor de História que está em depressão, assiste a um filme aconselhado por um amigo e, logo em seguida, fica perturbado, mas não consegue perceber de imediato o que o deixou tão angustiada. Apenas depois de algumas horas, ele percebe que o que o angustia é o fato de um dos figurantes ser absurdamente parecido com ele. É a partir deste instante que Tertuliano Máximo Afonso começa uma busca doentia por seu “sósia”. A primeira parte da obra – 110 páginas – descreve de maneira ímpar o desespero do professor de História para saber o nome do ator.

Quando sua busca pelo nome tem sucesso, uma outra tem início: a busca pelo próprio ator. Esta busca é dividida em duas partes: a do encontro virtual e a do encontro real. É no encontro real que há uma séria discussão sobre ORIGINAL X CÓPIA e qual deles seria a cópia. Antes de descobrirem quem é o original, ambos chegam à conclusão de que só há lugar para este no mundo e que cópias não devem existir, pois elas efetivamente não existiriam sem o original. Isto, entretanto, não significa que eles tenham optado por tomar uma medida mais drástica: apenas delimitaram território e mediram poder. Tertuliano Máximo Afonso e António Claro checam suas respectivas datas de nascimento e todos descobrimos que Tertuliano Máximo Afonso nascera alguns minutos depois de António Claro, o que o torna “o outro”.

Na terceira parte, Tertuliano Máximo Afonso já está em paz com sua condição de cópia, mas António Claro, não. Ele se torna tão ou mais atormentado que Tertuliano Máximo Afonso e resolve dar cabo à sua situação. Ele propõe a Tertuliano Máximo Afonso uma troca eficaz de identidade – roupas, carro, documentos – para verificar se alguém próximo a eles é capaz de identificá-los: é de seu interesse passar uma noite de amor com Maria da Paz, namorada do professor de História. António Claro só consegue o aval de seu duplo através de chantagem e, porque o professor é “fraco”, ele não espera que Tertuliano Máximo Afonso se vingue dele fazendo exatamente o mesmo com Helena, sua esposa.

Na penúltima parte, descobre-se que todo o plano falhou. Maria da Paz percebe que António Claro não é seu namorado, eles discutem dentro do carro, há um acidente e os dois morrem. Tertuliano Máximo Afonso conta toda a verdade, depois do acidente, apenas à sua mãe e à Helena. Esta não aceita que a troca seja desfeita, pois vê



claramente que não há como desfazê-la. Sem outra alternativa, a cópia se transforma no original e Tertuliano Máximo Afonso abraça totalmente a identidade de António Claro.

Como se não fosse possível acabar a narrativa aí, há ainda a última parte. Nela, Tertuliano Máximo Afonso está sentado na cadeira de António Claro quando o telefone toca e uma voz idêntica à sua diz as mesmas coisas que um dia ele falara ao ator. É neste momento que Tertuliano Máximo Afonso é acometido por uma angústia um pouco mais amena e um forte sentimento de decisão. Ele e sua cópia marcam um encontro, mas, desta vez, ele vai armado.

É neste clima sombrio e angustiante que toda a história se desenvolve. É a partir da reescritura de mitos, de uma linguagem pós-moderna, revolucionária e, acima de tudo, saramaguiana, de um narrador onisciente e onipresente e da perturbadora sensação de que nunca saberemos o que é Verdade e Real que *O Homem Duplicado* foi escrito.

Antes de iniciarmos a análise *per se*, seguem algumas palavras sobre a paródia, que se tornou institucionalizado a partir do século XVII, embora ela tenha sido utilizada pela primeira vez por volta do século VI a.C..

Tynianov tratou a paródia como algo que “vive de vida dupla”, em dois planos: o da obra original e o da paródia. Para ele, os dois planos deveriam estar discordantes, deslocados, entendendo que a paródia de uma comédia seria sempre a tragédia e a de uma tragédia, a comédia.

Para Bakhtin, não há fusão de vozes na paródia, uma vez que elas não são apenas distintas e emitidas de uma para a outra. Na verdade, elas são antagônicas e, devido a isto, as vozes na paródia devem ser marcadas clara e agudamente.

Afonso Romano de Sant’Anna tem uma visão um tanto quanto interessante sobre a paródia:

É o texto ou filho rebelde, que quer negar sua paternidade e quer autonomia e maioridade. A paródia não é um *espelho*. Ou, aliás, pode ser um espelho, mas um *espelho invertido*. Mas é melhor usar outra imagem. E, ao invés do espelho, dizer que a paródia é como a lente: exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura. E eu diria, usando ainda um raciocínio psicanalítico, que a paródia é um ato de insubordinação contra o simbólico, uma maneira de decifrar a Esfinge da Mãe Linguagem. Ela difere da paráfrase na medida em que a paráfrase se assemelha àquele que dorme edipianamente cego no leito da Mãe Ideologia. Sendo uma rebelião, a paródia é parricida. Ela mata o

texto-pai em busca da diferença. É o gesto inaugural da autoria e da individualidade. (SANT'ANNA, 2002, p. 32)

Linda Hutcheon, em seu *Uma Teoria da Paródia* (1985), faz um levante em defesa da paródia, ao afirmar que ela precisa de quem a defenda, já que muitos a classificam de “parasitária e derivativa” (p. 14). Isto realmente não tem nenhum grau de veracidade, pois a paródia evoca o texto original e, de certa forma, o reverencia. Também é fato que ela recusa o passado e, por isso, “inverte” o texto. Porém, é preciso admitir que, para que isto aconteça, o texto original deve ser primeiramente (re)tomado.

Hutcheon afirma que a paródia é uma “síntese bitextual” (p. 50), uma **reconstrução** de um modelo, por **acentuar as diferenças** e não as semelhanças, como a paráfrase faz. Este é um dos motivos pelos quais a paródia acaba transformando-se em um gênero muito sofisticado e, de certa forma, “elitista”. Para se reconhecê-la e entendê-la, é necessário conhecer o texto primeiro. Como **reconhecer as diferenças entre dois** textos sem não se conheça um deles?

Tais diferenças exploradas pela paródia são instauradas por meio da ironia – que, por si só, já é algo extremamente sofisticado, pois ela é uma via de mão-dupla que utiliza um significante para dois significados. Para o estabelecimento da paródia, a ironia se faz imprescindível, já que ela é o fio-terra que manterá a crítica e o distanciamento requeridos pela paródia.

Como se pôde ver, o distanciamento e a ironia são o cerne da paródia, juntamente com a demarcação das diferenças entre o texto-parodiado e o texto-parodiador. Neste processo, não se podem esquecer as questões de autor implícito e de leitor implícito. Se a paródia ocorre no espaço da divergência entre autores, supõe-se que ambos – autor e leitor – tenham o conhecimento prévio do texto primeiro. Na falta de um destes elementos, a paródia deixa de existir. Assim, ela é um procedimento intertextual (ou intra, quando o autor parodia a si próprio) que só passa a existir através do olhar do leitor. Daí, a importância em se marcar claramente o texto parodiado para que possa haver o reconhecimento do mesmo.

Embora seja sabido que Saramago parodia a si mesmo, neste artigo não nos ateremos a isto. A partir do capítulo seguinte, analisaremos a paródia de fundo temático referente a *O homem duplicado* e *William Wilson*. Convém dizer que a figura do

narrador e sua manipulação espaço-temporal serão imprescindíveis para esta leitura, bem como a reescritura de alguns mitos.

A reescritura dos mitos na pós-modernidade tem como principal função destemporalizar a literatura, fazendo com que haja a eterna presentificação do momento. Ao contrário dos mitos, no entanto, a literatura pós-moderna não apresenta saídas ou soluções. Ela tensiona o leitor e trata o niilismo, o ceticismo, o pessimismo, o simulacro e a aceitação de várias verdades, ao invés de uma única Verdade, como seus filhos legítimos.

Se considerarmos que Poe também sofria, ainda que antecipadamente, da angústia e do desespero finisseculares que acometem todos os escritores e leitores, podemos afirmar que Poe estava à procura de uma saída ou solução para as aflições da alma humana, ao contrário de Saramago, que, por sua vez, já aceitou o “Destino” – como seu narrador pontua – do ser.

Na obra de Saramago, bem como na de Poe, há a retomada e a reescritura de vários mitos literários, a começar pelo próprio título. Ao longo da narrativa, inúmeros outros vão surgindo. Neste artigo, não nos alongaremos e discutiremos apenas os mais significativos.

Começemos pelo mito do duplo em *William Wilson*. Como o título já indica, William Wilson é filho de Will e “é” tudo aquilo que deseja (se decompusermos William, teremos Will I am). O duplo já está instaurado, pois, e continua (re)aparecendo e sendo homologado durante todo o conto por meio de vários elementos: o casarão onde William estuda é o duplo do cérebro humano, com “suas sinuosidades [...] subdivisões incompreensíveis” (POE, 1981, p.102); um homônimo de William Wilson que é mais que isto – é algo inexplicável, já que ele nasceu no mesmo dia em que o “verdadeiro” William Wilson, apareceu na escola no mesmo dia, tem as mesmas feições e trejeitos, tem a mesma voz, com exceção do fato de ela ser apenas um sussurro.

O mito do duplo também é o mito mais presente em *O homem duplicado*, como o título já indica, e ele se desvelará em sua maior forma através de simulacros. Não apenas Tertuliano Máximo Afonso e António Claro são duplos, mas é a partir deste grande duplo que outros menores vão surgindo: António Claro tem um outro duplo em si mesmo: sua personalidade artística – o ator Daniel Santa-Clara; Helena é o duplo de Maria da Paz (ou o contrário); a História lecionada por Tertuliano Máximo Afonso é o

duplo da história que vivemos através da leitura; a leitura da obra é o duplo da “vida vivida”, pois “ler é uma maneira de estar lá” (SARAMAGO, 2002, p.82); as chaves do professor têm seu duplicado, que ficam com a vizinha; a carta enviada à produtora de filmes têm seu duplo na cópia feita pela funcionária; numa conversa informal, Tertuliano Máximo Afonso e o professor de matemática chegam à conclusão de que os seres humanos são apenas duplos de uma sociedade inteira; o bigode real de Tertuliano Máximo Afonso tem como duplo o bigode falso usado por Daniel Santa-Clara em “Quem Porfia Mata Caça”; o Senso Comum tem seu duplo em Carolina – mãe do professor; as atitudes de Tertuliano Máximo Afonso são duplicadas pelas de António Claro, que, por sua vez, as têm duplicadas pelas de Helena; alguns dos pensamentos de Helena encontram o seu duplo nos de Tertuliano Máximo Afonso, bem como os de Carolina se transformam no duplo dos de Maria da Paz.

Os duplos de ambas as obras vêm comprovar aquilo que os estudos de Keppler mostram: que o

duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo o oposto dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar), e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsa). [...] O encontro ocorre num momento de vulnerabilidade do eu original<sup>2</sup>. (BRUNEL, 2000, p.263).

No conto poeano, a única diferença entre os dois Williams Wilsons é a voz, uma vez que a de Wilson<sup>3</sup>, apesar de ser idêntica a de William, não consegue passar de um sussurro. Já no romance saramaguiano, tanto Tertuliano Máximo Afonso quanto Daniel Santa-Clara/ António Claro não conseguem se diferenciar fisicamente em nada, a não ser na marca fabricada pela aliança de casamento do último.

Se, a princípio, Tertuliano Máximo Afonso sente uma profunda atração e curiosidade por Daniel Santa-Clara, este sente pelo primeiro verdadeira repulsa. À medida que fatos acontecem, ocorre justamente o inverso: António Claro atrai-se por sua curiosidade e o professor de História o repugna. Já William sente desde o princípio atração e repulsa por Wilson. Sua curiosidade vem apenas do fato de ninguém mais parecer perceber a semelhança estridente entre os dois.

<sup>2</sup> A única dificuldade é saber quem ou o que é o original e qual é a cópia. Como veremos mais adiante, o original acaba se transformando em cópia ao passo que a cópia pode ser a original.

<sup>3</sup> Chamaremos de Wilson o segundo William Wilson e de William o primeiro deles.

De acordo com Brunel, “a busca do duplo com seus aspectos ambíguos – benéficos e maléficos – testemunha uma passagem, uma transgressão fora dos limites do humano, um castigo simbolizado pelo corte” e “a libertação do duplo é um acontecimento nefasto que muitas vezes pressagia a morte” (BRUNEL, 2000, p. 262).

A presença da morte paira pelas duas obras e, ao se testemunhar o rompimento dos duplos menores no romance, percebe-se a fissura que está por vir e a eliminação de um dos duplos – neste caso, a morte de António Claro e a de seu duplo Daniel Santa-Clara. Se a eliminação de um dos duplos em *O homem duplicado* se origina na dissolução dos pequenos duplos, em *William Wilson* a morte já é anunciada no primeiro parágrafo pelo narrador:

Esse nome já foi por demais objeto de desprezo, de horror, de abominação para minha família. Não terão os ventos indignados divulgado a incomparável infâmia dele até as mais longínquas regiões do globo? Oh, o mais abandonado de todos os proscritos! Não terás morrido para o mundo eternamente? [...] E não está para sempre suspensa, entre tuas esperanças e o céu, uma nuvem espessa, sombria e sem limites? (POE, 1981, p.99).

Há ainda que se considerar que, com a perda de um duplo, há a perda do único, representado, no romance, por Maria da Paz e no conto, pelo próprio William. Apesar de Maria da Paz ter seu próprio duplo em Helena, ela não o sabe e isto a transforma em único, pois o duplo só passa a ser realmente duplo quando há consciência dele.

[...] foi dito que um deles, ou o actor, ou o professor de História, estava a mais neste mundo, mas tu não, tu não estavas a mais, de ti não existe um duplicado que venha substituir-se ao lado da tua mãe, tu sim, eras única, como qualquer pessoa comum é única, verdadeiramente única (SARAMAGO, 2002, p.297).

É exatamente isto que ocorre com William. Ao matar Wilson, ele mata sua consciência – como veremos – e um homem sem consciência não é um homem do e para o mundo:

Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora por diante, tu também estarás morto... morto para o Mundo, para o Céu, e para a Esperança! Em mim tu vivias... e, na minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria imagem, quão completamente assassinaste a ti mesmo! (Poe, 1981, p. 119)

Talvez a angústia criada pelo mito do duplo seja a mais intensa devido à sua presença constante. Entretanto, outros mitos perfazem as obras. Dois deles são literalmente citados em *O homem duplicado*: o da caixa de Pandora e o de Cassandra.

Cassandra, a troiana cujo dom de profetização foi neutralizado pela retirada do dom de persuasão, tem na mãe de Tertuliano Máximo Afonso – Carolina – sua representante.

O que a mãe tem é vocação para Cassandra [...] Portanto esta Cassandra que tu dizes tinha razão, A História ensinou-me que Cassandra tem sempre razão, E tu declaraste que eu tenho vocação para Cassandra, Disse-o e repito, com todo amor de um filho que tem uma mãe bruxa, Logo, tu és um daqueles troianos que não acreditaram, e por isso Tróia foi queimada, Neste caso não há nenhuma Tróia para queimar, Quantas Tróias com outros nomes e noutros lugares foram queimadas depois dessa, Inúmeras, Não queiras tu então ser uma, Não tenho nenhum cavalo de madeira à porta de casa, E se o tiveres escuta a voz desta Cassandra velha, não o deixes entrar. (SARAMAGO, 2002, p.260).

Tertuliano Máximo Afonso acreditou em sua Cassandra tanto quanto os troianos acreditaram na deles. Obviamente, seu fim foi tão trágico quanto o deles. Tertuliano Máximo Afonso perde definitivamente sua identidade e não consegue achar uma saída que não a de aceitar seu destino e se transformar em António Claro e em seu duplo, Daniel Santa-Clara.

Se Carolina é Cassandra e também o duplo do interlocutor Senso Comum, isto significa que há duas Cassandras em *O Homem Duplicado*, e Tertuliano Máximo Afonso não escuta a nenhuma delas, o que faz a destruição de sua identidade ainda mais trágica e sua reação totalmente niilista e cética: “A velha Cassandra tinha razão, não devias ter deixado entrar o cavalo de madeira, **Agora já não há remédio, e no futuro também não o haverá, todos estaremos mortos**” (SARAMAGO, 2002, p.306; grifo nosso).

Há ainda que se enfatizar o fato de a esposa de António Claro – Helena – se transformar em refém de uma situação que ela não criou e, acima de tudo, não desejou. Ao contrário da Helena grega, no entanto, esta Helena não foi a desencadeadora da guerra; foi apenas uma das vítimas. Porém, seu destino é o mesmo e ambas se vêm atadas a homens que não os seus, mas que acabam por aceitar. Se a guerra de Tróia

durou uma década, não se sabe quantos anos a guerra de Tertuliano durará e nem quantas vítimas ela fará:

[...] pobre Helena, tão inocente de tudo como estava Maria da Paz, mal ela imagina o que a espera [...] Encarava-o om assombro, como se tivesse perdido toda a esperança de voltar a vê-lo [...]A inquietação de Helena transformou-se de súbito em um medo absoluto [...] Em desespero, alucinada, Helena ainda tentou defender-se da catástrofe que lhe desabava em cima [...] a monstruosidade da situação asfixiava-a, durante um rápido momento pareceu que ia perder os sentidos. (SARAMAGO, 2002, p.308-311).

Há em *William Wilson* uma Cassandra mais sutil: Wilson. É ele quem tem a função do Senso Comum, duplo de Carolina, a Cassandra pós-moderna de Saramago, e os resultados não poderiam deixar de serem os mesmos:

[...] seu senso moral, pelo menos, se não seu talento geral e critério mundano, era bem mais agudo do que o meu, e eu poderia, hoje, ter sido um homem melhor e, portanto, mais feliz, se não tivesse tão freqüentemente rejeitado os conselhos inclusos naqueles significativos sussurros, que só me inspiravam, então, ódio cordial e desprezo amargo. (POE, 1981, p. 108).

Significativamente, o Senso Comum se recusa a acompanhar Tertuliano Máximo Afonso em todos os lugares e ele nunca entra em casas. Em um dos capítulos, Senso Comum faz um breve discurso sobre livre arbítrio e explica o porquê de sua “sensibilidade” em não estar sempre presente. Wilson, ao contrário do Senso Comum, aparece nas horas em que o livre arbítrio não poderia mais ter função alguma: Wilson é o responsável por todas as falhas nos planos sórdidos de William e por seu constrangimento e embaraço, quando não, expulsão. Inversamente a Wilson, o Senso Comum dá a chance da escolha, mesmo sabendo de todos os resultados provenientes dela. Poe não acredita em chances e Saramago as utiliza para enviesar os caminhos de suas personagens.

Pandora também é citada no momento em que António Claro acusa o professor de História de ter aberto a caixa de todos os males: “Tarde de mais, meu caro, tarde de mais, você destapou a caixa de Pandora, agora aguente-se, não tem outro remédio” (SARAMAGO, 2002, p. 275). Contudo, nesta caixa, o último bem restante não é a esperança, mas sim um desespero angustiante. É ele que leva António Claro a exigir “experimentar” Maria da Paz ao ameaçar seu “sósia”; é ele que leva Helena a pedir que

Tertuliano Máximo Afonso definitivamente assumiu a identidade do marido que se foi; é ele que transforma Tomarctus – o cão – em palavra-chave e salvadora na hora em que o professor prova à mãe que ele está vivo. Os males evaporam da caixa, mas o único bem restante também o faz. No final circular, é ele que também se torna protagonista e leva Tertuliano Máximo Afonso às últimas conseqüências.

Em *William Wilson*, faz-se uma alusão à Pandora no momento em que William, depois de ter soltado todos os males de dentro da caixa, utiliza apenas a esperança como alimento principal de sua paciente espera até o reencontro com seu duplo: “Fosse como fosse, comecei a sentir o bafejo de uma esperança e por fim nutri em meus pensamentos secretos uma resolução desesperada e austera de que não me submeteria por mais tempo à escravidão.” (POE, 1981, p.117).

Até agora, pôde-se perceber como Saramago construiu a releitura mítica de *William Wilson*, parodiando Poe. A ironia, sempre muito mordaz e amarga neste caso, se estende no fato de que o professor de História, ao contrário de William, nunca quis se libertar de seu duplo: sua presença o incomodava, mas não a ponto de exigir ou desejar a morte do outro. Tertuliano Máximo Afonso não dá cabo à vida de seu duplo porque o Destino se incumbiu disto, mas, mesmo que o Destino não o tivesse ajudado, ele não teria tomado a mesma atitude que William teve. Sua fraqueza inicial não teria permitido.

Além disto, William sabe quem é; ele tem consciência de sua originalidade em relação à duplicidade de Wilson. Para provar, sua cópia morre ao final do conto e, embora ele já não viva sem a sua cópia, porque ela era ele ou, pelo menos, parte dele, sua originalidade nunca esteve em dúvida. Já a angústia proveniente da incerteza de Tertuliano Máximo Afonso e de Daniel Santa-Clara/ António Claro é justamente em relação à descoberta e manutenção de uma cópia. Para eles, a originalidade era o que importava e a cópia deveria ser, enfim, destruída. Mais uma vez, a ironia vem do fato de a cópia ter-se transformado no próprio original, ainda que ambas tenham deixado de existir. Afinal, Tertuliano Máximo Afonso estava fisicamente vivo para o mundo, mas sua alma havia morrido juntamente com António Claro, tanto quanto a de William morreu ao se libertar de Wilson.

A questão dos nomes também merece um pouco de nossa atenção. Em nenhum momento do conto, ficamos sabendo o nome real de William Wilson. Para ele, seu



nome é motivo de vergonha e nem sequer deve ser citado ou lembrado. Acreditamos também que a omissão do nome se dê pelo fato de que ele já não vive mais. Em contrapartida, o professor de História nunca é chamado pelo narrador de algo que não seja seu nome completo: Tertuliano Máximo Afonso. A bem da verdade, isto ocorre uma única vez: “Já no autocarro [...], Máximo Afonso, servimo-nos aqui da versão abreviada do nome porque à nossa vista a autorizou aquele que é seu único senhor e dono [...]” (SARAMAGO, 2002, p.11-12). De qualquer forma, seu nome é sempre utilizado de maneira completa para que não apenas reitere que ele – a cópia que se transformou em original – ainda vive, mas principalmente por uma questão de afirmação e manutenção da identidade que ele está prestes a perder.

Na verdade, o nome do protagonista da obra saramaguiana não podia deixar de ser tão irônico quanto o destino de seu dono. Saramago parodia Tertuliano de Cartago, que exercia o cargo equivalente ao de um advogado nos tempos atuais. Ao se cristianizar nos idos tempos de 193, ele também passou a catequizar e a questionar as opressões feitas aos cristãos da época. Nesta sua busca, seu maior objetivo era encontrar a Verdade. Nosso Tertuliano também a procurou, não importa qual resultado isto tenha trazido. Já em relação a Afonso, que aqui se transforma em sobrenome, há a retomada do primeiro rei de Portugal, Afonso Henriques. Ora, sendo ele o primeiro – O Afonso – qual dúvida deve existir no que concerne à cópia e ao original?

De acordo com Saramago, no entanto, a escolha do nome de Tertuliano Máximo Afonso não foi proposital e ele admite não ter pensado em algo que não fosse apenas um “nome pomposo” (SARAMAGO, 2003). Seja como for, coincidência ou intencionalidade, nosso Tertuliano Máximo Afonso, assim como William Wilson, já anunciam seus Destinos nos próprios nomes, tornando-se um mito, o mito. Os mitos restantes apenas seguem o rastro que ele vai deixando, presentificando e intemporalizando o que os seus nomes, desde o início, já previam.

Se em *William Wilson* o narrador é também a personagem principal, o mesmo não ocorre em *O homem duplicado*. Ambos, porém, manipulam o leitor desde o início das narrativas. A paródia referente aos narradores reside não apenas no fato de ambos serem manipuladores, mas sim em como esta manipulação é feita e em como a onisciência é utilizada em seu favor.

Ironicamente, o narrador saramaguiano não nos deixa esquecer o limite da história e da obra. Ele prende a atenção do leitor e o sufoca com o fluxo da narrativa para depois soltá-lo e mostrar o quão distante da “vida vivida” ele está. Utilizando a autorreferencialização, o narrador nos lembra que nós, leitores, estamos num processo de **leitura**; a nós não é permitido ir mais além. Ele quebra a narrativa e pontua: “porque a palavra Tertuliano, estando tão próxima, apenas duas linhas atrás, viria desservir gravemente à fluência da narrativa” (SARAMAGO, 2002, p.12); “Ao contrário da errônea afirmação deixada cinco linhas atrás, que contudo nos dispensaremos de corrigir in loco uma vez que este relato se situa pelo menos um grau acima do mero exercício escolar” (idem, ibidem, p.43); “para se tornar evidente que as convenções tradicionais do romance atrás citadas não são, afinal de contas, um mero e desgastado recurso de narradores ocasionalmente minguados de imaginação, mas sim uma resultante literária do majestoso equilíbrio cósmico” (idem, ibidem, p.264).

O narrador do conto poeano é mais sutil e, quando há quebra na narrativa, o processo é visto mais como um desabafo do que como autoridade narrativa. A bem da verdade, na primeira linha do conto, o narrador menciona que “a página virgem que agora se estende diante de mim não precisa ser manchada com meu nome verdadeiro” (POE, 1981, p. 99), mas, à parte isto, não há outra referência incisiva ao ato de contar ou escrever histórias. Ao contrário: com exceção da manipulação espaço-temporal feita por William, seu fluxo se mantém vivo e ativo; é como se o narrador quisesse uma testemunha para o seu drama e aflição.

O narrador do romance se diverte com a história e, de certa forma, com o drama do professor, aproveitando o momento para “brincar de narrar”:

Tal como parece que da natureza se diz, também a narrativa tem horror ao vazio, por isso, não tendo Tertuliano Máximo Afonso, neste intervalo, feito alguma coisa que valesse a pena relatar, não tivemos outro remédio que improvisar um chumaço de recheio que mais ou menos acomodasse o tempo à situação. Agora que ele se resolveu a tirar a cassete da caixa e a introduziu no leitor, poderemos descansar. (SARAMAGO, 2002, p.88).

Talvez por não ser um narrador-protagonista<sup>4</sup>, o narrador saramaguiano não sente a necessidade de cativar o leitor pela compaixão. Seus métodos são opostos a este

---

<sup>4</sup> Apesar de não ser um narrador-protagonista, o narrador de *O homem duplicado* é um dos protagonistas da história. Não bastasse o fato dele ser ostensivamente onisciente, ele é, acima de tudo, onipresente. Seu

e um deles é dividir algumas cenas, pensamentos e intromissões com o leitor, através do diálogo, e não da sobreposição de suas emoções às do leitor, como faz William. O narrador de Saramago parece dividir a **responsabilidade** da narração com o leitor: “Foi essa precisamente a ocupação a que se entregou Tertuliano Máximo Afonso enquanto nós, com reprovável frivolidade, discorriamos sobre a variedade sociológica daquelas pessoas [...]” (SARAMAGO, 2002, p.114-115); “Suprema, imaginamos nós, que até agora a ninguém foi dado a ler a biografia ou as memórias de um carvalho, escritas pelo próprio.” (idem, ibidem, p. 2004); “Pareceu que o ia beijar, mas não, que idéia, um pouco de respeito, por favor, ainda não nos esquecemos de que há um tempo para cada coisa.” (idem, ibidem, p. 314)

Por ser um narrador em primeira pessoa, o narrador de Poe não poderia invadir a mente de ninguém que fosse ele mesmo. Sua elegância narrativa estende-se ao fato de ele, diferentemente do narrador de Saramago, não fazer suposições, respeitando o que ele sentira e vira quando os fatos aconteceram. Obviamente, isto poderia ser maquiado pela inimiga memória, mas, sua cortesia ou seu medo não permite que ele sequer tente. O que não pode ser explicado não merece ser alongado: “Todavia essa superioridade, ou mesmo essa igualdade, não era na verdade conhecida de ninguém, senão de mim mesmo; nossos companheiros, graças talvez a alguma cegueira inexplicável, nem sequer pareciam suspeitar disto.” (POE, 1981, 104).

O narrador de Saramago é irônico e faz justamente o contrário: o que não pode ser explicado pode ser divagado:

Maria da Paz também pensa, mas, sendo mulher, portanto mais próxima das coisas elementares e essenciais, recorda a angústia que trazia na alma quando entrou nesta casa, a sua certeza de que se iria daqui vencida e humilhada, e afinal acontecera o que em nenhum momento lhe tinha passado pela fantasia, estar na cama com o homem a quem amava, o que mostra quanto tem ainda de aprender esta mulher se ignora que muitas dramáticas discussões dos casais é ali que acabam e se resolve, não porque os exercícios do sexo sejam a panacéia de todos os males físicos e morais, embora não falte quem assim pense, mas porque, esgotadas as forças dos corpos, os espíritos aproveitem para levantar timidamente o dedo e pedir autorização para entra, perguntam se lhes permite fazer ouvir as suas razões, e se eles, corpos, estão preparados para lhes dar atenção.” (SARAMAGO, 2002, p.108)

---

papel ultrapassa as fronteiras da narração e atinge aquelas que cercam as personagens. Embora ele não seja uma, sua função quase equivale a de uma personagem-sombra: ele acompanha de perto todas as personagens e assiste a elas, com um sorriso, como se fosse um espetáculo.

Ainda é notável como o narrador de Poe é centrado em sua narrativa e não se deixa desviar dela. É claro que, por ser um conto, deve-se haver uma intensidade maior e mais concentrada. Sendo assim, o olhar do narrador deve se manter fixo à narrativa e dela não pode se afastar em nenhum momento. Saramago faz uma insurreição a isto e seu narrador tem o tempo e o espaço das páginas a seu favor e os utiliza para expor seus próprios pensamentos:

É costume dizer-se, por exemplo, que Fulano, Beltrano ou Sicrano, numa determinada situação, fizeram um gesto disto, ou daquilo, ou daquele outro, dizemo-lo assim, simplesmente [...] se realmente a quisermos conhecer (a verdade), [...]reclama que estejamos atentos à cintilação múltipla dos subgestos, para recorrermos a uma comparação ao alcance de todas as idades e compreensões, são como as letrinhas pequenas do contrato, que dão artigo a decifrar, mas estão lá. (SARAMAGO, 2002, p.47)

Ambos os narradores têm total controle sobre o tempo também. O de Saramago não apenas preenche o tempo através do espaço (primeira citação, p. 19 deste capítulo: “Tal como parece [...] poderemos descansar”), mas também utiliza prolepses, como em “é que o professor Tertuliano Máximo Afonso não voltará a entrar numa sala de aula em toda a sua vida, seja na escola a que algumas vezes estivemos a acompanhá-lo, seja em qualquer outra. A seu tempo se saberá por quê.” (SARAMAGO, 2002, p.191), analepses:

Nenhum deles pensou, nenhum deles virá a pensar que a falta deste anel no dedo de António Claro poderia ter sido a causa directa das duas mortes, e contudo assim foi. Ontem de manhã, na casa de campo, António Claro dormia ainda quando Maria da Paz acordou. [...] Trinta minutos depois, a grande velocidade, o automóvel chocava com o caminhão. (idem, ibidem, p.313).

e resumos: “Esperou quase duas semanas. Entretanto, deu aulas, telefonou duas vezes à mãe, preparou o exercício escrito para quinta-feira e esboçou aquele que iria apresentar aos alunos da outra classe [...]” (idem, ibidem, p. 151).

Como já foi dito, o romance permite que o narrador “brinque” e “jogue” com o tempo sem comprometer a intensidade da obra. Daí, o fato de Saramago não recusar a oportunidade e deixar seu narrador irônico manipular livremente o que ele tem em mãos. Seu narrador se assemelha muito ao de Machado de Assis em alguns momentos:

há o mesmo tom, a mesma ironia fina e a articulação de algumas idéias. Isto, no entanto, seria material para outro artigo.

O mesmo jogo não poderia acontecer com o de Poe devido, novamente, à questão da intensidade. Não se pode haver o risco de perdê-la e, sabendo disto, Poe faz o seu narrador muito focado e preciso. William emprega o tempo a seu favor e cenas e resumos são utilizados a seu bel-prazer. Quando narrar em detalhes lhe apraz e pode ser de alguma serventia, ele assim o faz e se estende por páginas, não deixando de explicar o porquê de sua escolha: “Retardar-me nas minudentes recordações das coisas escolares é talvez o maior prazer que me é dado agora experimentar, de certo modo.”(POE, 1981, p.101). Caso contrário, anos transformam-se em pouquíssimas linhas: “Não desejo, contudo, traçar o curso de meu miserável desregramento ali [...]Três anos de loucura, passados sem proveito, apenas me deram os hábitos arraigados do vício e um pequeno acréscimo, em grau algo anormal, à minha estatura física.” (idem, ibidem, p.110)

Como pudemos perceber, ambos os narradores cumprem o seu papel dentro do conto e do romance como melhor convém a cada um. Saramago parodia Poe utilizando, ao invés do cinismo cortante pós-moderno, uma ironia que varia em graus de sutileza e agudeza. O resultado, no entanto, leva o leitor a um labirinto de emoções, guiado pela manipulação do leitor, do tempo e do espaço dentro da obra.

Enfim, ler a obra de Saramago é descobrir uma série de pequenas ou grandes paródias a muitos autores e a fatos históricos e/ou míticos. Seu *Ensaio sobre a cegueira* não deixa de ter como grande tema a paródia em relação a guerras e a seus resultados. *A Caverna*, além de ser uma paródia de suas próprias obras e do mito da caverna de Platão, é ainda uma paródia da própria vida. *O homem duplicado* faz uma releitura e uma reconstrução temáticas do conto *William Wilson*, mas também traz características da personagem principal do conto *O homem no estojo* de Antón Tchekóv (nele, há um professor tão organizado, sistemático e metódico que não é capaz de se permitir amar porque o amor poderia destruir sua vida regrada e previsível); um narrador que lembra um pouco o narrador autoritário de Machado, que dá ordens ao leitor; retoma mitos e os recria.

Tanto quanto Poe, Saramago é um autor de linguagem cifrada. Decifrá-los é apetitoso e nos causa um prazer paradoxal porque, juntamente com a decifração, geralmente vem uma angústia sufocante e torturante. Sufocante porque a enxurrada de

sentimentos que suas obras provocam nos tira o chão de sob os pés. Torturante porque não há como não remoer tudo aquilo por, pelo menos, algum tempo depois de finda a leitura.

*O homem duplicado* e *William Wilson* trabalham não apenas com a questão da consciência, mas, principalmente, da identidade. À medida que William perde suas consciência e identidade ao matar Wilson, Tertuliano Máximo Afonso ganha novas ao viver como António Claro/ Daniel Santa-Clara, depois que este morre, e deve adaptar-se a elas o mais rápido possível.

É no desenrolar das narrativas, no entanto, que a paródia atinge seu grau mais alto. Na mesma atmosfera sombria e aflitiva, Saramago parodia os mitos reescritos por Poe e os recria; parodia a atitude e o posicionamento do narrador e faz do seu um narrador irônico que se deleita em narrar, ao contrário do de Poe que procura por redenção; parodia a personagem Wilson e traz como consciência e interlocutor o Senso Comum; parodia William e, por meio Tertuliano Máximo Afonso, mostra que tanto os bons quanto os perversos podem ter seu destino mudado ou, como o professor de História acreditaria, encontrado.

Apesar da paródia do tema – a identidade – ser evidente na obra de Saramago, há um ponto de desencontro muito grande. Em *O homem duplicado*, Saramago ilustra o conceito de simulacros desde o início da narrativa, fazendo com que tal conceito atinja seu ápice ao final dela. Assim como Sísifo, Tertuliano Máximo Afonso ganha a vida de volta, mas com uma punição eterna: eliminar todas as suas possíveis cópias, ou seja, seus simulacros, para que ele possa continuar vivendo.

Poe não menciona simulacros em momento algum. Mesmo ao apresentar a angústia finissecular, também tão presente em Saramago, ele ainda não lidava com este conceito. A problemática levantada pela oposição entre original e cópia ainda não era merecedora de atenção, talvez porque a tecnologia não fosse avançada e destruidora de possíveis verdades.

De qualquer forma, Saramago, em sua paródia poeana, trabalha o tema da busca da identidade em meio a uma profunda angústia envolta em sombras. Diante do mesmo ceticismo no ser humano, o mesmo niilismo, ele o faz, tanto quanto Poe, em um clima nebuloso e nefasto, no qual a morte sempre achará seu império.

## REFERÊNCIAS

- ARAUJO, R. **Edgar Allan Poe – Um homem em sua sombra**. SÃO PAULO: Ateliê Editorial. 2002.
- BATELLA, N. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 1985.
- BAUDELAIRE, C. **Ensaio sobre Edgar Allan Poe**. Trad.: Lúcia Santana Martins. SÃO PAULO: Ícone. 2003.
- BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1993.
- BRUNEL, P. **Que é Literatura Comparada?** São Paulo: Perspectiva/EDUSP/Editora da UFRG, 1990.
- CANDIDO, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2001.
- CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.
- FRIEDMAN, N. **O ponto de vista na ficção – O desenvolvimento de um conceito crítico**. Revista USP. São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. R.J.: Edições 70, 1985.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2002.
- NITRINI, S. **Literatura Comparada**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. SÃO PAULO: Ática. 1995.
- POE, E. A. **Contos de terror, de Mistério e de Morte**. Trad.: Oscar Mendes. R.J.: Nova Fronteira. 1981.
- \_\_\_\_\_. **Selected Tales**. Londres, Penguin Books. 1994.
- SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, paráfrase & CIA**. SÃO PAULO: Ática, 2002.
- SARAMAGO, J. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SEGOLIN, F. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Cortez & Moraes Ltda, 1978.

**RISO, LINGUAGEM E POLÍTICA NAS MANIFESTAÇÕES  
DADAÍSTAS  
LAUGHTER, LANGUAGE AND POLITICS IN DADA  
MANIFESTATIONS**

Matheus Marques NUNES<sup>1</sup>

**RESUMO:** Trata-se de abordar as manifestações dadaístas como uma forma de negação da arte. Perceber o movimento dadaísta como sabotagem da arte mercadoria e também como questionamento do uso da estética como símbolo de distinção social. Compreender suas intervenções como uma crítica ao mercado cultural e não como mais uma renovação estética. Analisar, sobretudo, como Dada trabalhou o riso como destruidor de linguagens e como arma para a formação do seu niilismo iconoclasta. Perceber as implicações de suas atitudes para uma análise sociológica das contradições das sociedades européias do início do século XX.

**PALAVRAS-CHAVE:** dadaístas, riso, linguagem, arte e indústria cultural.

**ABSTRAC:** It is to approach the manifestations of dadaists as a way of art denied. Realize the dadaist movement as sabotage of commodity art and as questioning the use of aesthetics like a symbol of social distinction. Understanding their interventions as a critique of the cultural market and not as an aesthetic renovation. Analyze, especially as Dada worked the laughter like a destroyer of languages and a weapon to the formation of his iconoclastic nihilism. Realize the implications of their attitudes to a sociological analysis of European society's contradictions in the early twentieth century.

**KEYWORDS:** Dadaists, laughter, language, art and culture industry.

O artista vinculado ao movimento dadaísta assumiu uma postura controversa e de irrestrita rejeição às formas consagradas de expressão adotadas pela sociedade burguesa na Europa das primeiras décadas do século XX. Ele conseguiu elaborar uma série de intervenções que almejava a superação de todas as convenções estilísticas e a destruição das instituições artísticas ligadas ao sistema de poder. A atitude de negação dos dadaístas deve ser compreendida como uma evidente indisposição contra as normas

---

<sup>1</sup> Doutor em Sociologia (UNESP/Araraquara). Professor da União das Instituições Educacionais de São Paulo (UNIESP) de Ribeirão Preto/SP – 14010-060. Email: matheusmnunes@ig.com.br



estéticas e morais, impostas pelo mercado como substituto da tradicional cultura capitalista vigente no século XIX. O ideal burguês do artista e as instituições ligadas ao mercado artístico são rejeitados e classificados como uma farsa. Trata-se da proclamação de que a Arte tornou-se um negócio útil, lucrativo e produzido em série em grandes laboratórios de criações formais.

A tarefa da constante renovação dos ideais estéticos foi uma das características da época do capitalismo avançado. A produção da arte mercadoria exigiu a transposição de enormes obstáculos econômicos e teve uma importância ideológica fundamental na consolidação do nacionalismo europeu e na consolidação de uma nova distinção social, baseada em critérios econômicos e também em outros símbolos de poder e diferenciação, em substituição ao tradicional esquema de papéis e status social.

A explosão das amarras da linguagem estabelecida e a conversão da pompa sonora das palavras em gritos estridentes de protesto realizadas pelo Dada devem ser analisadas considerando tal contexto social. A utilização do riso em quase todos os seus atos revelou, sob a fachada brilhante de prosperidade econômica alcançada pelo contínuo desenvolvimento tecnológico, a ausência de significados capazes de garantir tranquilidade em uma sociedade que privilegiava, cada vez mais, o consumo desenfreado de bens materiais como parâmetro de sucesso e felicidade pessoal.

Dada não somente plantou a semente da dúvida, desconfiando de todas as aparências, de todas as máscaras sérias e demasiadamente morais, como também, pelo niilismo contido em suas manifestações iconoclastas, admitiu que tudo, afinal, poderia ser uma enorme farsa oculta pela cortina de um verbalismo gerador de belas superfícies, mas, no fundo, privadas de qualquer conteúdo suficientemente legítimo para preencher a sensação de vacuidade existencial vivido pelas culturas dos países industrializados. Vivendo sob o peso das transformações sociais ocorridas após a Primeira Guerra Mundial, assumiram o niilismo e o riso como sua última chance de sobrevivência.

O artista dadaísta, embora comumente classificado como mais um vanguardista, deixou evidente que os discursos estéticos elaborados pelas vanguardas europeias, a partir do final do século XIX, eram insuficientes e paralisantes. Eles não rompiam com as instituições e símbolos culturais dominantes, mas promoviam sua renovação, mantendo inalteradas as regras do jogo de controle e submissão.

Os dadaístas encetaram, por conta disso, uma radical rejeição contra a sintaxe e o vocabulário usados, correntemente, nas produções artísticas, jornalísticas e acadêmicas. As palavras esvaziadas do poder de multiplicar os sentidos deveriam, segundo a sua perspectiva, ser eliminadas da construção poética e substituídas por símbolos despidos de todas as prerrogativas que esses elementos, presumivelmente sagrados, ostentavam de forma impune.

O espaço em branco desempenhou, nesse sentido, um papel constituinte na apresentação gráfica dos seus manifestos. Neles as palavras eram dispostas numa dinâmica própria, sem qualquer ligação com os modelos tradicionais do texto poético, em tamanho e tipos de letra diferentes.

Vamos considerar, como um exemplo dos recursos criados como prática de destruição, o uso do adjetivo e do substantivo. O primeiro deveria, mais do que simplesmente qualificar ou determinar o substantivo, desvendar outras dimensões metafóricas que, pela força da lógica do mercado, permaneciam totalmente esquecidas. Já o substantivo, de acordo com a crítica Dada, deixou de ser o centro organizador da linguagem, tornando-se apenas um entre os vários componentes do discurso, adquirindo, dessa maneira, outra conotação e possibilidade rítmica, facilitando combinações imaginativas, propiciadoras de signos revoltosos e imagens de puro escárnio contra todas as proibições da gramática.

Tal aversão aos controles gramaticais levou à formação de palavras aparentemente sem significado. A poética Dada, no entanto, elaborou palavras com múltiplos e simultâneos sentidos que se justapunham uns sob os outros sem pretenderem galgar a predominância de determinar qual seria o mais importante para determinar uma ordem discursiva coerente. A negação sistemática da linguagem e sua reformulação condiziam com as necessidades de uma realidade social marcada pela incerteza, por uma generalizada agitação política, pelo impacto causado pelo triunfo da Revolução de Outubro e também pelo trauma suscitado pela Primeira Guerra Mundial. Episódios que atingiram as esperanças dos jovens artistas refugiados em Zurique e marcaram seu comportamento político.

O conflito bélico irrompido em 1914, travado numa escala inimaginável antes da sua deflagração, provocou tamanha destruição, tanto nos países derrotados como nos

vencedores, que acabou desencadeando nos dadaístas a repulsa do legado da arte e dos valores da sociedade europeia.

Os gritos de revolta dadaísta, ou, se quisermos escolher uma imagem mais poética, o salto Dada em direção ao silêncio, ao riso e ao niilismo caracterizou-se por formas de expressão marcadas, sobretudo, pelo seu caráter iconoclasta, de provocação e incompreensão diante do horror provocado pela Primeira Guerra Mundial:

Toda tentativa de gerar uma demanda fundamentalmente nova, visando à abertura de novos caminhos, acaba ultrapassando seus próprios objetivos. Foi o que aconteceu com o dadaísmo, na medida em que sacrificou os valores de mercado intrínsecos ao cinema, em benefício de intenções mais significativas, das quais naturalmente ele não tinha consciência, na forma aqui descrita. Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. Tentavam atingir esse objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática do seu material. Seus poemas são “saladas de palavras”, contêm interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com seus quadros, nos quais colocavam botões e bilhetes de trânsito. Com esses meios, aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos de produção. Impossível diante de um quadro de Arp ou de um poema de Aguste Stramm, consagrar algum tempo ao recolhimento ou à avaliação, como diante de um quadro de Derain ou de Rilke. Ao *recolhimento*, que se transformou, na fase da degenerescência da burguesia, numa escola de comportamento anti-social, opõe-se a *distração*, como uma variedade do comportamento social. O comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo. Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma *distração* intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para olhar e sedutor para o ouvido, a obra de arte convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador. E com isso esteve a ponto de recuperar para o presente a qualidade tátil, a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica. (BENJAMIN, 1994, p.191).

Diante da falta de perspectivas e esperanças daquela geração de jovens artistas pressionados pelo clima de nacionalismo e ódio dos países envolvidos na guerra, diversos meios e muitos objetos foram considerados válidos na luta contra as convenções, a censura, o condicionamento e os padrões impostos à consciência: desde a cacofonia; os jogos infantis; o riso contra os valores burgueses; as apresentações, tanto no Cabaré Voltaire como na fase parisiense, que escandalizaram o público; uma

exposição no banheiro de um bar em Colônia; o *ready-made* de Marcel Duchamp, a poesia *nonsense* e assintática recitada nas *soirrées* por Hugo Ball; até o recurso de imagens incongruentes e irracionais que antecipavam a recepção visual necessária ao posterior desenvolvimento do cinema.

O escândalo provocado pelo seu niilismo, no entanto, não foi simplesmente um impulso destrutivo gratuito ou uma estratégia promocional para encontrar um espaço no mercado artístico. Ele representou, na verdade, o desejo dos dadaístas de garantir um questionamento da própria instituição arte e de seu significado cultural nas sociedades capitalistas mais desenvolvidas.

Marcel Duchamp, Hans Arp, Hugo Ball, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Johannes Baader e outros participantes dos agrupamentos dadaístas espalhados por várias cidades da Europa, mergulharam na experiência niilista, iconoclasta e na elaboração do riso como parte de sua estratégia de suscitar escândalo.

Eles discerniram configurações ocultas, posteriormente abordadas também pelo Surrealismo, que abriram, apesar do perigo de afogar o homem no desespero da perspectiva de uma sociedade dominada pelos valores da indústria cultural, inúmeras possibilidades para a redefinição do estatuto poético.

A rejeição a todos os valores que caracterizavam a arte burguesa representou, para essa geração de jovens artistas, uma possibilidade de redefinir a própria ligação da arte com a práxis vital. Não foi, portanto, mais uma tentativa de fomentar novos critérios estéticos ou formas criativas para serem exploradas comercialmente. Dada abordou, com o seu comportamento e, sobretudo, com o seu riso, os dilemas da relação da arte com uma situação social e histórica totalmente diferente dos contextos vividos pelos artistas anteriormente.

O indivíduo, como os dadaístas haviam destacado em relação ao problema da primazia do substantivo na fala poética, não estava mais na posição de senhor absoluto do universo, porém, como um, entre tantos outros, de seus mais angustiados participantes desta nova fase da história capitalista.

A palavra foi mergulhada em um contexto que privilegiava o silêncio. O artista dadaísta buscava, dessa maneira, apontar as contradições da linguagem numa cultura

que alienava o homem oferecendo a diversão ilimitada como compensação para a transformação do homem em coisa.

Desse modo, os gestos iconoclastas tiveram o poder de revelar a ausência de sentido em muitas formas de discursos políticos, científicos, artísticos e do próprio cotidiano, permeado por novas formas de publicidade das grandes cidades. A destruição da linguagem tradicional suscitada pelo ataque Dada poderia garantir novas possibilidades de nomear a realidade, além disso, a possibilidade de construir outras significações visava denunciar a destruição da memória e da experiência nas sociedades capitalistas desenvolvidas. Combate-se, através do riso dadaísta contemplado em suas manifestações, a mesmice promovida pela indústria cultural.

Da radical destruição e anulação dos signos surge uma arte inefável, de interrogação, questionamento e boas doses de niilismo. Ela questiona a existência humana trazendo à tona tudo o que de mais estranho pudesse encontrar nas experiências desencadeadas a partir da Primeira Guerra Mundial. Compreendemos, quando estabelecemos tal definição, que os dadaístas, ao silenciar a linguagem contaminada pelo bom senso da burguesia, não devem ser considerados apenas como autores de uma atitude vazia, árida e de signo despreocupadamente agressivo.

O movimento, de um modo particular e diferente de outras vanguardas históricas, também foi marcado por um desejo utópico, com implicações, no caso dos dadaístas de Berlim, políticas e sociais, que não contemplava uma simples reformulação estética, mas, a destruição da autônoma da arte burguesa:

Os movimentos históricos de vanguarda negam, em resumo, as características essenciais da arte autônoma: a separação da arte em relação à práxis vital, a produção individual e a conseqüente recepção também individual. A vanguarda intenta a superação da arte autônoma no sentido de uma recondução da arte em direção à práxis vital. Isto não aconteceu e porventura não pode acontecer na sociedade burguesa, a não ser sob a forma da falsa superação da arte autônoma. Esta falsa superação é testemunhada pela literatura de evasão e pela estética da mercadoria. Uma literatura que acima de tudo procura impor ao leitor uma determinada conduta de consumo é prática de fato, mas não no sentido que o vanguardista atribui ao termo. Tal literatura não é instrumento de emancipação, mas de submissão. Pode dizer-se o mesmo da estética da mercadoria, que recorre a encantos da forma para estimular a aquisição de mercadorias inúteis. Este breve apontamento basta para mostrar que a literatura de evasão e a estética da mercadoria são desmascaradas pela teoria da vanguarda como formas da falsa superação da instituição arte. As intenções dos

movimentos históricos de vanguarda cumprem-se na sociedade capitalista tardia como uma advertência funesta. (BÜRGER, 1993, p. 96)

Consideremos, inicialmente, o caso do poeta Hugo Ball. Vamos pensar nas prováveis conseqüências das atitudes dadaístas frente à instituição arte. Ball, ainda na fase dos espetáculos no Cabaré Voltaire, recitou poemas fonéticos compostos de vozes e sílabas sem nenhum sentido, tentando, com isso, regressar a uma condição anterior àquela da linguagem corrompida e inútil dos jornalistas burgueses.

Os sons desconexos criados pelo poeta alemão, aliás, um dos fundadores do Dada em Zurique, provocou assombro e indignação no público suíço. Tinham como principal objetivo não só encontrar uma linguagem original, na verdade, antecessora de todas as outras línguas que restabelecesse a unidade do espírito, preservando o caráter sagrado, de construção e destruição de mundos, inerente à poesia clássica. Essa linguagem primordial, embora intraduzível a princípio, possuiria um sentido próprio que ultrapassaria o domínio dos significados utilizados rotineiramente. O falar poético, dessa forma, não se resumiria somente em conferir um significado próprio aos objetos e acontecimentos, mas, representaria a tentativa de saturá-lo para além de seus limites habituais com sentidos transcendentais que mostrassem realidades ininteligíveis e de impossível tradução. Consistiria, ao mesmo tempo, na insistente tentativa de encontrar outra síntese para os episódios fragmentados da vida moderna.

Não podemos esquecer que cada palavra encerra uma pluralidade de possíveis significados. Somente quando ela se associa com outras palavras é que um desses sentidos passa a ter o predomínio sobre todas as demais possibilidades. Os dadaístas trabalham com tais alternativas para destruir os significados consagrados pela ideologia burguesa e pelos interesses do mercado.

A atitude dadaísta, enquanto desvio e exceção aos padrões estabelecidos, deveria não somente conseguir preservar a pluralidade original de sentidos, inaugurando novos caminhos, descobrindo alternativas e promovendo convergências que tornariam o mundo mais habitável para os homens que viviam a insuportável deterioração da relação das coisas e seus nomes, ou seja, enfrentando o duplo esvaecer dos significados e dos objetos enquanto realidade palpável. Entretanto, o maior desafio identificado no protesto dadaísta consistiu em provocar tanto o produtor como o receptor individual da arte. Questioná-los significou, portanto, não uma simples contestação dos valores

estéticos tradicionais, mas assumir uma postura de rejeição do próprio princípio da arte na sociedade burguesa.

Ao atacar as instituições culturais que possuíam a hegemonia na cena capitalista, o dadaísta realizou uma série de experimentações e inovações no âmbito das formas, marcadas, entre outras características, pela ambigüidade, pela desobstrução das perspectivas intelectuais e pela precariedade do repertório de significados formulados. As efêmeras construções simbólicas dadaístas devem ser consideradas como armas disponíveis para compreender o predomínio dos valores de mercado no mundo estético e questionar os valores da sociedade capitalista.

A estratégia do confronto, do choque com o público, foi, não obstante, o grande perigo representado pela sua inerente propensão à destruição, amplamente utilizado em todas as intervenções e apresentações dadaístas. Houve, por isso mesmo, um enfrentamento constante e crescente entre dadaístas e o público. Vaias, ameaças e até mesmo a violência física eram comuns nas apresentações dadaístas ocorridas em Zurique, Paris e Colônia.

A intenção era superar a apatia e a letargia que enterravam, cada vez mais, os indivíduos no lodo de um consenso ditatorial. Trata-se, na verdade, de um embate contra a sociedade unidimensional que transcendesse o âmbito da mera inovação estética. Afinal, se o conforto promovido pelas sociedades capitalistas desenvolvidas, como afirmou Marcuse, isola e conforma a pessoa, os dadaístas, com suas intervenções e manifestos, assumiam uma prática que questionava todas as representações culturais que caracterizavam o poder da burguesia (MARCUSE, 1978).

A superação da separação entre produtores e público foi um dos objetivos dos dadaístas. A tentativa de destruir a arte enquanto atividade separada da práxis vital aconteceu através do princípio do choque e pelo seu emblemático riso provocativo. Foram marcas que caracterizaram as atitudes dos artistas em todo esse período de atividades.

A receita de Tristan Tzara para se fazer um poema Dada, as indicações de André Breton acerca da escrita automática ou a provocação de Marcel Duchamp com os seus *ready mades* possuem o mesmo objetivo. Assim, quando Duchamp, em 1913, assina produtos feitos em série e os envia para exposição, está revelando duas importantes contradições da arte no capitalismo. Ele primeiramente questionou, por exemplo, com o

seu *Urinol*, a contradição, inerente ao próprio desenvolvimento do mercado da arte, de se valorizar mais a assinatura do que a obra, e, em segundo lugar, invalidou o princípio da arte burguesa segundo o qual o indivíduo seria o criador das obras de arte únicas. O *Urinol*, por isso mesmo, deve ser considerado como uma manifestação que contrasta objetos feitos numa linha de produção, a noção de um criador genial e a lógica controversa, mas, lucrativa, das exposições de arte e dos acervos dos museus modernos (CABANNE, 2002, p.79).

No entanto, também é necessário ressaltar que esta tentativa de desobstrução de uma linguagem considerada estéril, este processo movido contra a agonia da criatividade, esta eleição do onírico e da imaginação como possíveis transformadores da vida em arte, são elementos que fazem parte de um contexto político-social determinado. Trata-se da transição de uma ordem com alguns traços da velha aristocracia, de certo ideal humanista e com um predomínio do espaço agrário, para outra sociedade, fundamentada, sobretudo, pela definitiva ascensão das camadas médias da sociedade, pela democracia, pelas grandes massas comprimidas nos espaços urbanos reordenados e pela mecanização da vida que tanto interesse ou repulsa despertou no artista moderno.

È interessante notar que todas essas mudanças sociais, econômicas e políticas foram consideradas, por vários dos artistas engajados nos movimentos das vanguardas históricas das primeiras décadas do século XX, como um perigoso retrocesso que levaria a sociedade ocidental à barbárie e à destruição de todos os valores humanistas. Seria a representação cabal do abandono da cultura, o desenvolvimento da diversão, o fim da existência de qualquer instrumento lingüístico que fosse manipulável e estruturado, o aprisionamento da arte em estruturas reacionárias, parciais, repressivas e insuficientes:

A linguagem que apela apenas à verdade desperta tão somente a impaciência de chegar ao objetivo comercial que ela na realidade persegue. A palavra que não é simples meio para algum fim parece destituída de sentido, e as outras parecem simples ficção, inverdade. Os juízos de valor são percebidos ou como publicidade ou como conversa fiada. A ideologia assim reduzida a um discurso vago e descompromissado nem por isso se torna mais transparente e, tampouco, mais fraca. Justamente sua vagueza, a aversão quase científica a fixar-se em qualquer coisa que não deixe verificar, funciona como instrumento de dominação. Ela se converte na



proclamação enfática e sistemática do existente. A indústria cultural tem a tendência de se transformar num conjunto de proposições protocolares e, por isso mesmo, no profeta irrefutável do existente. Ela se esgueira com mestria entre os escolhos da informação ostensivamente falsa e da verdade manifesta, reproduzindo com fidelidade o fenômeno cuja opacidade bloqueia o discernimento e erige em ideal o fenômeno omnipresente. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.138)

As criações ou destruições, pautadas, como já observado, por elementos como o silêncio, o riso e o ceticismo, eram enfatizadas pelos dadaístas como formas de expressão, protesto e aversão. Elas sempre tiveram um forte sentido irônico. A última possibilidade compreendida pelos dadaístas, diante de todas essas transformações sociais, políticas e econômicas, de estabelecer uma crítica cultural que abarcasse todos os aspectos da estética burguesa foi o riso. Dada, dessa forma, compreendeu que seus manifestos precisariam atacar a instituição arte e não uma de suas manifestações específicas.

As explorações promovidas por outras vanguardas históricas, como foi o caso dos cubistas, futuristas e expressionistas, deslocaram inúmeras barreiras que obstruíam algumas possibilidades mais imaginativas e criativas. No entanto, após esse primeiro ímpeto de destruição das vanguardas, tudo o que restava novamente eram alguns símbolos arbitrários e várias lacunas de onde surgiram ondas cada vez maiores de desesperança, frustração e lucratividade através do aproveitamento comercial dos novos meios estéticos trabalhados, inclusive pelos dadaístas e seus herdeiros.

Não é estranho, por isso mesmo, que os artistas vanguardistas tenham, após alguma hesitação ou em outros casos sem nenhum pudor, recuado de suas posições mais destrutivas e voltado para a segurança proporcionada pela utilização dos meios de expressão oferecidos pela indústria cultural. A segurança econômica proporcionada pelas instituições culturais da ordem estabelecida rapidamente silenciou o protesto dos dadaístas e se apropriou de elementos que vieram a ser fundamentais, como podemos perceber pela contribuição dadaísta para a incipiente linguagem do cinema, para o seu próprio sucesso diante das massas.

O artista, na batalha contra os ditames da realidade unidimensional, na luta contra os produtos da indústria cultural e na tentativa de transformar as noções tradicionais de recepção e produção artística, enfrentou outro grande desafio: enfrentar o

isolamento sofrido por muitos que ainda não faziam parte das novas engrenagens do poder cultural, econômico e político.

Assim, privado das tradições artísticas que garantiriam, aparentemente, uma base para sua criação, desesperado por não alcançar um papel relevante na sociedade industrial e não conseguindo manter o seu distanciamento crítico, o último recurso válido, e esta foi uma alternativa escolhida por muitos, parecia ser a fuga para longe de toda e qualquer ligação com as condições e valores dominantes. Seja para dentro de si mesmo, como no caso de alguns dadaístas, para alguma região afastada da civilização, como fez, por exemplo, Paul Guaguin que partiu inicialmente para a Bretanha, depois para o Panamá, Martinica, para, finalmente, chegar ao Taiti na sua longa jornada em procura da realidade do próprio ser, ou, com tentativas de explorar, como fizeram os surrealistas, outras relações nas grandes metrópoles.

A análise da fuga empreendida por artistas do final do século XIX para longe da civilização, pelos dadaístas através da estética do choque ou pelos surrealistas, para dentro de si mesmo, completamente perdidos e desarmados frente à falência dos cânones culturais das sociedades tradicionais e da hegemonia dos padrões estabelecidos pela indústria cultural, permite questionar sobre as possibilidades de se conseguir transcender a experiência do nada e da falência lingüística, ou seja, através do isolamento e da postura de escape, tanto físico como espiritual, corre-se o risco de enterrar-se ainda mais na verborragia paralisante de denúncias sem nenhum conteúdo relacionado com os problemas decorrentes das transformações tecnológicas do capitalismo desenvolvido.

Nesse sentido, muitas das experiências dadaístas alcançaram importantes resultados, uma vez que elas trataram o nada, o isolamento e a questão da renovação da linguagem, por meio da ousadia irônica de aceitá-los, não mais os afastando como elementos não estéticos, mas, reconhecendo o mérito e o inusitado potencial capaz de destruir as convenções morais e políticas. A partir dessa aceitação, segundo a interpretação do artista Dada, seria possível elaborar intervenções mais afinadas com os desafios advindos da dominação racional da sociedade e, ao mesmo tempo, apontar as contradições próprias ao novo sistema de dominação.

Percebemos, portanto, que não devemos entender que Dada despendeu suas energias buscando somente algumas inovações formais no âmbito da linguagem poética,

pois, na verdade, ele questionou a finalidade da Arte enquanto instituição participante da lógica do mercado. A negação dos princípios estabelecidos, através de manifestos propositadamente incoerentes, de ações de pura provocação e pela promoção de espetáculos para escarnecer o público, visava revelar toda a impostura literária, oculta sob o manto da hipocrisia moral e das intenções chauvinistas, presente no cenário cultural das grandes potências beligerantes envolvidas no jogo de poder econômico e político desencadeado com a Primeira Guerra Mundial.

Foi justamente para empreender uma destruição irrestrita aos valores da arte burguesa que surgiu Dada, denominando-se, no manifesto intitulado *Dada sobre o amor débil e o amor amargo*, como “sociedade anônima para a exploração de idéias”, “camaleão da modificação rápida e interessada”, como o princípio de fecundidade de obras fortes, diretas, rigorosas, irracionais, pueris, destrutivas, aberrantes e radicais (TZARA, 1987). O seu intuito era o de escarnecer com tudo aquilo que foi considerado, até então, seriamente e, acima de tudo, valorizar a incompreensão, em todas as situações, para agredir o espectador acostumado às facilidades propiciadas por uma arte transformada em mercadoria de fácil consumo.

Os dadaístas consideravam que, mesmo depois da ação dos cubistas, dos futuristas e dos outros artistas ligados aos movimentos vanguardistas, a finalidade social da arte na modernidade permaneceu inalterada, ou seja, que ela continuou a ser produtora de mercadorias, o que, no sistema capitalista, representa fonte de riqueza, autoridade e poder.

Contra essa situação absurda, do ponto de vista da libertação do homem de sua condição alienada, eles proclamaram não o desejo de renovação formal programática, aspiração máxima do cubismo e do futurismo, mas, o sentimento da desilusão, uma vontade de erigir como verdade ações que negassem os ideais estéticos, que questionassem a moral burguesa e o comportamento econômico da sociedade capitalista, resumindo em si a falência do ideal artístico da obra de arte autônoma. Isto porque Dada, segundo uma celebre definição de Tristan Tzara: “não é uma escola literária, uiva” (TZARA, 1987).

Havia, como dissemos anteriormente, na carregada atmosfera social e política do início do século XX, a predisposição para a criação de uma atitude que tomasse como ponto de partida a inexistência de qualquer ideal de uma obra de arte independente e

crítica, em outras palavras, existia a incitação para que o artista buscasse alcançar uma ação ou negação que alterasse seu desempenho na cultura. A elaboração de uma linguagem pura e irreal visava alcançar tal intento.

Tendo essa aspiração como principal objetivo, os dadaístas rejeitaram toda a tradição que mantivesse inalterado os estatutos da Arte. O seu caminho não foi o mesmo da dispersão por infinitas direções, da multiplicidade de contrastes e das tentativas estéticas divergentes empreendidas por outras vanguardas, ou seja, a especificidade de cada um dos caminhos percorridos pelos outros movimentos não é apropriado para explicarmos certos traços filosóficos, como é o caso do niilismo e do riso, contidos nas manifestações dadaístas.

Assim, os diversos movimentos artísticos, tais como Impressionismo, Decadentismo, Simbolismo, Fauvismo, Cubismo, Imaginismo, Vorticismo, Futurismo, Expressionismo, Cubofuturismo, entre outros, encerrados, muitas vezes, no amplo conceito de Modernismo adotaram, muitas vezes, concepções estéticas opostas. Cultivaram elementos diferentes para a construção de suas obras, enfatizaram prioridades e temas que nada tinham em comum, assumindo, além disso, posturas de acusação, provocação e ataques recíprocos, tentando, com isso, acentuar ao máximo suas dessemelhanças estéticas e divergências ideológicas. A novidade e os ferozes ataques recíprocos mostraram-se apropriados para garantir maior visibilidade e espaço no acirrado mercado artístico que ganhava importância para a dominação e reprodução dos valores burgueses.

Todas estas vanguardas possuíam, no entanto, e isso não impediu que suas peculiaridades fossem ainda mais destacadas, diversos aspectos formadores de uma espécie de núcleo comum ao ideário do Modernismo. Participantes das fileiras do exército de ataque à arte figurativa compartilharam, por exemplo, o atonalismo na música, o *vers libre* na poesia e o fluxo de consciência no romance como elementos amplamente utilizados para o desenvolvimento da concepção da obra de arte total das vanguardas das primeiras décadas do século XX.

Eles usaram alguns elementos fundamentais na sua estratégia de ataque aos padrões estabelecidos, tais como a introversão, o ceticismo, a violação da continuidade habitual e o impacto contra as convenções burguesas. Incentivaram, dessa maneira, uma irrestrita aversão contra os impulsos da estética realista do século anterior. Inclinar-

se, em contrapartida, à abstração e ao artifício, cuidadosamente elaborados, como instrumentos preferidos para desvendar aspectos da vida. Abordaram, por isso mesmo, temas como o do irracional, do maravilhoso, do onírico, do primitivo, do humor negro e do amor sublime. Trataram, enfim, de todos os aspectos que foram obliterados pelo desenvolvimento do poder científico, pela racionalidade técnica, pelo poder político das potências imperialistas e pelas esferas produtivas das sociedades capitalistas industrializadas.

A alteração das perspectivas habituais foi outro instrumento amplamente usado por diversos participantes das vanguardas na furiosa ruptura com a tradição estética. As hierarquias passaram a ser invertidas, os mais furtivos e insignificantes fatos da vida colocados no centro das criações adquirindo um aspecto monumental ou épico (como nos episódios banais da epopéia de Bloom por Dublin em *Ulisses*, como nos detritos recolhidos na rua pelo artista Dada de Hanôver Kurt Schwitters durante toda uma década para a construção da obra *Merzbau*, ou na utilização de pedaços de madeira, cartas de baralho e moeda na sua outra criação *Merzbild* e também como pode ser observado numa obra como o romance *Nadja* de André Breton).

Eles começaram a trabalhar com os objetos perdidos e desprezados na rotina das grandes cidades, tentando, através da insignificância, do desprezo, do anonimato, da enorme quantidade do lixo produzido pela sociedade de massas, ou seja, a partir do próprio esquecimento daquilo ou daqueles que já não serviam ao sistema, formar um senso poético suficientemente sarcástico para suplantar a banalidade do consumo desenfreado e, na maioria das vezes, desnecessário das multidões das grandes metrópoles dos países industrializados da Europa e América do Norte, ávida, sem dúvida, por novas quinquilharias rapidamente descartadas. Tal estratégia tentava resgatar, assim, a possibilidade da experiência pessoal diante da ameaça de uma relação marcada pela destruição da memória e da identidade do artista.

Tal mudança de perspectiva e a valorização daquilo que era desprezado relaciona-se também com a destruição da sintaxe, da natureza linear, das imagens sucessivas, da ortografia e outras regras gramaticais presentes na poesia tradicional. Elas foram suprimidas pelo fazer poético de muitos vanguardistas. Tal processo, aliás, já havia acontecido na pintura Cubista através da destruição da perspectiva legada pelo Renascimento.

O emprego de recursos cinematográficos na produção poética Dada conseguiu, por exemplo, quebrar os nexos sintáticos e temporais da narrativa. Por outro lado, a utilização da técnica de *collage*, inserindo frases retiradas de vários documentos para a constituição de um novo texto, conjugou, de maneira inédita, tempo e espaço numa experiência que aspirava ao estatuto da auto-suficiência, da transcendência, da independência e da plenitude do indivíduo diante da pródiga quantidade de códigos visuais dos grandes espaços urbanos.

Os dadaístas, portanto, reuniram fragmentos da realidade com a intenção de fixar um possível sentido transgressor ou destacar a inexistência de qualquer significado habitual. A constituição da obra aconteceu através de uma diversidade de atitudes na montagem da realidade a partir de fragmentos recolhidos, considerando o princípio do acaso, da totalidade da vida social:

Um tipo completamente diferente de montagem é o das fotomontagens de Heartfield, que não são necessariamente objetos estéticos, mas conjuntos de imagens propostos à leitura (*Lesebilder*). Heartfield recuperou a velha técnica dos símbolos e transferiu-a para o campo da política. O símbolo reúne uma figura com dois textos diferentes, um (assumindo frequentemente o caráter de denúncia) como título (*inscriptio*) e outro, mais extenso, como explicação (*subscriptio*). Numa das fotomontagens de Heartfield, por exemplo, enquanto Hitler discursava, o seu tórax transparente mostra-nos uma pilha de moedas no lugar do esôfago. *Inscriptio*: “Adolfo, o super-homem”; *subscriptio*: “Engole ouro e cospe lata” (jogo de palavras: *blech*, em alemão, tanto pode significar lata como disparate). (BÜRGER, 1993, p.p. 124-5).

A existência da Arte, enfim, deixou de estar atrelada somente a um possível ideal de perfeição. Os dadaístas deixam de buscar justificativas sociais para suas atividades, porém, ressaltam sua inutilidade, em um mundo pragmático, e também o seu caráter mercantil. Os parâmetros seguidos nas suas intervenções foram à incompreensão, o estranhamento, o afastamento e a criação a partir das contradições do próprio sistema econômico.

Devemos compreender, sistematizando os apontamentos acerca de sua intenção iconoclasta e niilista feitos até agora, que a linguagem elaborada pelo movimento dadaísta distinguiu-se, principalmente, por sua postura não só de experimentação estética, mesmo compartilhando muitos procedimentos usados por outras vanguardas

históricas, mas, principalmente, pela destruição das instituições ligadas ao conceito tradicional de Arte, pela preocupação com as esferas do inconsciente ou subconsciente humano e pela valorização do riso como forma de protesto diante da marginalização dos valores não burgueses.

Podemos destacar, como outro elemento definidor do movimento dadaísta, a redução na importância dos fatos exteriores que passaram a ser apresentados de maneira menos hierarquizada, cedendo lugar para análises mais introspectivas e subjetivas. Dada absorveu um fluxo constante de formas inovadoras para, em seguida, destruí-las, provocando, por isso mesmo, a sensação de incompreensão no consumidor de espetáculos e mercadorias artísticas.

Ele criou modalidades alternativas de ordenação estética, como uma espécie de compensação para o enfraquecimento da estrutura e unidade narrativa baseada na cronologia seqüencial dos acontecimentos, elaborou um tratamento temporal complexo pela adoção de um narrador com um ponto de vista limitado ou com múltiplas perspectivas, falível e passível de retratações. Todos os procedimentos visando, evidentemente, provocar o efeito de choque no público confrontado com a crítica dos valores estéticos amplamente reproduzidos pela indústria cultural, obrigado, dessa forma, a reagir e a deixar o seu costumeiro estado letárgico.

A virulenta destruição dadaísta dos objetos artísticos funcionou como uma espécie de índice da crise vivida pelo homem que surgiu com a ascensão das massas ou como um guia apontando a deterioração das concepções tradicionais acerca do papel da estética na vida.

Dada assinalou o fim da idéia de uma linha sucessiva de acontecimentos racionais e a descaracterização da história como ininterrupto desenvolvimento rumo ao bem estar geral da humanidade. Percebe-se, através das suas manifestações de cunho escatológico, que a racionalidade tecnológica representou um novo tipo de dominação muito mais sutil, refinado e eficiente.

Através da agressão contra os elementos da Arte e da moral burguesa, Dada propunha eliminar as fronteiras entre a vida e a arte. Ao realizar pinturas, poesias, esculturas, enfim, diferentes manifestações, ele não desejou que fossem simples representações da realidade, mas, que constituíssem presenças integrantes e revolucionárias na vida das pessoas. Vale destacar que tal propósito foi parcialmente

alcançado pelas inovações trazidas pela indústria cultural, sua ênfase, no entanto, estava, como sempre, direcionada para interesses mercantis e políticos.

Queriam, além disso, remodelar a aparência dos objetos cotidianos concebendo, como inicialmente fizeram vários pintores cubistas e, posteriormente, os poetas e pintores futuristas, assim como, os demais movimentos vanguardistas do início do século XX, a obra de arte dentro de um sistema de relações diferente daquele onde imperava a óptica renascentista. Surgiu, dessa forma, na pintura, na poesia e no romance, o *simultaneismo*, uma arte feita de conjugações temporais e espaciais que tendia a fragmentar as divisões estanques, suspender o antes e o depois, o anterior e o posterior, o interno e o externo.

Desse modo, diversos pintores, e mais tarde também poetas e escritores, buscaram criar uma representação que fosse a caracterização simultânea de diferentes aspectos de um mesmo objeto, mesmo que se tratasse de algo, aparentemente, banal. Esta justaposição seria resolvida pelo desenvolvimento de uma ordem plástica formada por relações visuais altamente elaboradas, cujo princípio de orientação para a compreensão da criação artística passaria a ser o da sucessão e não mais o da contigüidade, oferecendo ao espectador a possibilidade de captar todos os elementos da criação ao mesmo tempo.

Muitos artistas dadaístas criaram, assim, uma demanda que somente com o desenvolvimento do cinema como negócio mundial seria plenamente atendida, ou seja, ele produziu efeitos, através das suas inovações estéticas e do seu discurso crítico, que mais tarde foram amplamente utilizados, principalmente, pelas grandes indústrias do cinema, pelo cinema direcionado à propaganda política, como no caso dos regimes totalitários das décadas de 1930 e 1940, e pela técnica cinematográfica aplicada à publicidade dos grandes grupos econômicos após o término da Segunda Grande Guerra Mundial:

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito



de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa se interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que se experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (BENJAMIN, 1994, p. 192).

A tradicional noção de obra de arte orgânica passou, após essa radical subversão tecnológica, a ser encarada com certo desprezo pelo público. Os *ready mades* de Marcel Duchamp podem ser considerados, como destacamos anteriormente, como outro ataque virulento do Dada que também destruiu as expectativas em relação ao objeto artístico. Tais objetos foram montados como uma maneira de destruir a inanidade de criações despidas de senso crítico e voltadas unicamente para os valores do mercado.

Entretanto, mesmo ao considerarmos a coragem demonstrada ao desvalorizar a obra de arte como objeto e também como gesto do artista, sua atitude encerrou certa contradição, uma vez que os *ready mades* deixam o anonimato de simples objetos de uso comum assumindo a condição de “signos da decisão soberana de um artista” (PAZ, 1991, p. 102). Duchamp, por isso mesmo, afirma escolher o objeto para a construção do *ready made* baseado na completa “indiferença visual” e na total “ausência de bom ou mau gosto” (CABANNE, 2002, p. 80).

As manifestações instantâneas, simultâneas, iconoclastas e niilistas criadas pelos dadaístas constituíram-se, quando pensamos, por exemplo, nos *ready mades* de Duchamp, numa maneira de expressar o fascínio pela novidade e também uma radical refutação da idéia de continuidade com as características da instituição arte. Refutaram, além disso, o previsível e tudo o mais que encarcerava o indivíduo dentro dos muros do desenvolvimento linear e racional dos acontecimentos históricos. Eles exacerbaram o novo quebrando, com isso, a concepção da arte como história ou sucessão de obras, artistas e estilos, conjugando todos os tempos, promovendo-os e, simultaneamente, aniquilando-os, depreciando, com isso, todo o aspecto de estreita ligação com o passado.

Dessa maneira, o extremado ataque dadaísta contra os aspectos físicos da pintura tradicional, pode ser considerado como uma atitude crítica, uma ruptura completa e

definitiva com as idéias estéticas e morais prevaletentes. Não se trata meramente de uma mera evolução ou renovação estilística.

Tal proposta revolucionária, no entanto, sempre correu o risco de tornar-se apenas um excitante, um fomentador de modismos, um promotor de escândalos que beneficiariam, mesmo que indiretamente, os interesses dos capitalistas ligados ao fomento de novos bens culturais. O ataque dadaísta ajudou, indubitavelmente, a criar outra percepção no público do que poderia ser consumido como arte, como entretenimento e como diversão.

A indústria cultural aproveitou tais episódios inventados pelos dadaístas como prelúdio para os seus produtos, escândalos promovidos em série e novidades que aqueceriam periodicamente o mercado mundial. Os publicitários também utilizaram os esses mecanismos Dada para elaborar suas campanhas bilionárias.

Paradoxalmente, a indução ao consumo desenfreado, reproduzindo a moral de uma sociedade voltada para a posse de novidades inúteis produzidas numa proporção cada vez maior, passou, como uma de suas etapas mais importantes, por procedimentos que, inicialmente, foram desenvolvidos, mesmo que não fosse intencionalmente concebido, pelos artistas do movimento dadaísta. A crítica aos valores burgueses foi assimilada e utilizada como instrumento das grandes corporações capitalistas.

A principal característica que consolidou o novo estilo das vanguardas históricas, de acordo com o filósofo espanhol Ortega y Gasset, foi sua tendência à “desumanização da arte”, ou seja, o abandono da representação fidedigna da realidade e o concomitante incitamento para reconstruí-la ou mesmo para destruí-la (Ortega y Gasset, 1991).

Portanto, a nota mais genérica da arte moderna seria, mesmo quando consideramos a importância de todas essas concepções e técnicas comungadas pelos artistas dos diferentes movimentos das décadas iniciais do século passado, a luta contra o real, a proposta de deformá-lo e de extirpar de seu âmbito todo o aspecto humano. Esta eliminação progressiva de elementos predominantes no período do Realismo e do Naturalismo, juntamente com a elaboração de obras repletas de objetos insólitos rompeu a ligação entre o artista e a sociedade.

Deixou o público encerrado numa situação de perplexidade, forçando-o a improvisar tratamentos completamente distintos da sua maneira convencional de ver a obra de arte. Desnorteou, enfim, aqueles indivíduos munidos de padrões de comportamento inúteis para enfrentar a proposta de que a única tarefa válida para o artista deveria ser a criação de um mundo que estivesse para além das convenções daquilo que ele considerava o mesquinho e hipócrita mundo burguês. Tratava-se de uma nova socialização e de um novo código de distinção social através da linguagem vanguardista.

O espectador teve, diante da desfiguração do modelo artístico promovido pelas vanguardas históricas, de enfrentar a desfiguração do seu repertório de imagens, códigos e representações familiares, sentindo-se coagido a assumir uma posição diferente, e muito mais sutil, para conseguir interpretar as obras e as atitudes que ofereciam os novos códigos simbólicos, exigindo, em contrapartida, um esforço de compreensão difícil, efêmero e bastante delicado. Os dadaístas lograram, desse modo, despedaçar os signos provedores de segurança e de fácil entendimento. Isso tudo através, justamente, de uma abordagem satírica, provocativa, de procedimentos descontínuos, do niilismo, do riso, de ações extremamente agressivas contra, do choque, de intervenções inovadoras, do questionamento das instituições e da utilização de processos lingüísticos capazes de enfraquecer a realidade transformando-a em algo inteiramente desconhecido e hostil para as massas.

As mais variadas provocações foram, portanto, uma constante durante todo o desenvolvimento dadaísta. Em todas as capitais e cidades em que ele desenvolveu suas atividades, Zurique, Berlim, Colônia, Barcelona e, finalmente, Paris, repete-se o ritual, típico do Dada, de contestação, iconoclastia, riso e mais zombarias contra os valores burgueses. Para realizar seu intento destrutivo os dadaístas utilizaram todas as armas disponíveis àqueles que ainda não participavam das vantagens dos dominantes, arremessando provocações e mofas contra o filisteu e sua ideologia. Buscando provocá-lo ao extremo, expondo ao ridículo toda a futilidade do seu modo de ser e apontando toda a inaptidão burguesa em considerar os problemas existenciais a partir de uma visão estética marcada por uma dinâmica social que simplesmente reproduzia os valores dominantes.

Os espetáculos, as exposições e os manifestos, principalmente no período parisiense do Dada, ou seja, no período final desse movimento inicial, provocaram, garantindo o cumprimento integral das metas propostas, uma indignação crescente no público. Todas as apresentações eram planejadas visando destruir os valores que envolviam a concepção de um espectador e de um mercado de consumidores de arte. A sua tática consistia em despertar uma enorme curiosidade na platéia. Criava-se, assim, uma intensa publicidade sobre a programação do espetáculo dadaísta para, logo em seguida, frustrar cada uma das expectativas suscitadas. Ficava demonstrada, no final de cada apresentação, toda a artificialidade contida nos desejos de uma assistência em busca de amena distração para atender uma demanda de sentimentos fomentada pela própria indústria cultural.

Nenhum tipo de acomodação poderia ser admitido pelo Dada. Os dadaístas procuravam, quando os seus ataques tornavam-se inócuos, elaborar outros meios de burlar a imunidade alcançada pelo público. Todas as provocações, zombarias e ironias eram admitidas como válidas no seu ataque contra as instituições artísticas. O seu riso precisaria chocar o indivíduo, tirá-lo do seu constante torpor mental e destruir, como já salientado, toda a ideologia da arte mercadoria. Criou-se, assim, uma dinâmica que deveria, incessantemente, atacar o público com um furor sempre crescente. Tal jogo alcançou seu intento apenas por uma curta temporada. Logo as apresentações tornaram-se não somente repetitivas, porém, começaram a ser apreciadas pelo público que deveria atingir.

Muitos dos elementos utilizados nas intervenções Dada criados, justamente, para confrontar o gosto desenvolvido pela indústria cultural acabaram, inclusive, convertendo-se em poderosos subsídios para o desenvolvimento de novas técnicas de propaganda comercial e política divulgadas, posteriormente, pelos modernos meios de comunicação de massa.

Analisar o caráter de confronto com o público defendido pelos dadaístas é fundamental para compreendermos toda a impopularidade suscitada inicialmente pelas extravagâncias próprias das criações do Dada. Suas obras ou suas destruições atacavam a nova classe de consumidores que ainda pautava seu gosto comparando os ataques do Dada com as mensagens contidas nas obras de arte do século XIX.

Também entendemos que, se a arte Moderna considerou como seu ideal artístico somente aquele objeto que superasse a mera condição de reflexo da realidade, os dadaístas almejavam, por sua vez, objetos que superassem todas as categorias artísticas consagradas pelos valores vigentes.

A inspiração do Modernismo implicou numa vontade de estilização da vida e na recusa de seguir pacificamente os ditames do realismo. Isso não significou, entretanto, repugnância pelos assuntos sociais, na verdade, a postura adotada pelos modernistas, diferenciando as esferas da realidade e da arte, denota um profundo respeito pela vida e pela possibilidade de transformá-la.

Ao aprofundarmos o estudo da intervenção destrutiva dos dadaístas percebemos que, além da propensão para a dissolução absoluta, é possível identificar, nas suas diferentes manifestações, uma desesperada tentativa de resgatar a condição humana de sua situação de alienação e coisificação:

Não sei, não; mas creio que o poeta jovem, quando poetiza, se propõe simplesmente ser poeta. (...). Vida é uma coisa, poesia é outra - pensam ou, ao menos, sentem. Não misturemos os dois. O poeta começa onde o homem acaba. O destino deste é viver seu itinerário humano; a missão daquele é inventar o que não existe. Desta maneira se justifica o ofício poético. O poeta aumenta o mundo, acrescenta ao real, que já está aí por si mesmo, um irreal continente. (ORTEGA y GASSET, 1991, p.54)

O dadaísta, enquanto crítico das formas naturais consagradas pelas instituições burguesas da arte, passou a conceber sua atividade não mais como um simples esquema subjetivo que conseguiria se justificar ao criar um horizonte irreal, supressor de todas as banalidades, pretensas morais e demais códigos hipócritas limitadores da inteligência humana. Ele deveria assumir uma atuação que fosse muito além da obra de arte. Nesse sentido, o riso para Dada tinha como objetivo destruir a realidade de opressão, apontar para os seus aspectos de falsidade e escarnecer de toda a idealização artística que atendia aos interesses ideológicos da burguesia.

Podemos entender, quando consideramos tais elementos, por que os dadaístas, os surrealistas e tantos outros participantes ou não dos movimentos das vanguardas históricas, voltaram-se, num determinado momento, para um mesmo sentido de evasão, dirigindo seus olhares do mundo exterior para uma paisagem mais interior e subjetiva. A fuga do real, satisfeita pelo uso da analogia geradora de uma concepção irreal,

fantástica e introspectiva, também funcionou, como já havíamos destacado anteriormente, como um nexos para vanguardas aparentemente, e em alguns pontos verdadeiramente, tão divergentes.

A conseqüência mais imediata da postura de enxergar as instituições artísticas como algo mercantil, sem transcendência e voltada sobre si mesma, foi a de considerá-la como um jogo privado de qualquer traço de seriedade. Encontramos, por este motivo, várias criações dadaístas, e de outros movimentos do mesmo período ou de fases subseqüentes, que utilizaram a ironia, os gestos de escárnio, a paródia, o riso, a relação de ambigüidade proposital com o significado das palavras e o aniquilamento de todo o caráter sacramental da atividade artística, para elidir a falsidade contida nas tentativas de duplicação dos vários aspectos da sociedade.

A tendência para o sarcasmo e para o riso, inerente a inúmeros artistas das vanguardas, revela as diferenças existentes entre a visão anterior da obra de arte como instrumento de salvação, de dignidade, de justificação ou de redenção da humanidade, e seu entendimento pelo Dada como atividade despida de coerência, livre de regulamentos, acima da normalidade e do senso comum, possibilitando a reabilitação do homem somente porque brinca, suscitando puerícia, ingenuidade e, dessa forma, livrando-o, em certa medida, do peso das enfadonhas obrigações impostas pela lógica implacável de uma sociedade organizada a partir do domínio técnico, burocrático, racional e, acima de tudo, da imposição de critérios produtivos que visavam garantir o máximo de rentabilidade possível em todas as suas esferas.

Dada foi importantíssimo quando procurou resistir à aterradora situação criada com a conflagração da Primeira Grande Guerra Mundial. Ele transformou em imagens lúdicas e, principalmente, críticas o desespero face à morte nas trincheiras, a destruição em massa através de novas armas tecnológicas e a falta de sentido da civilização capitalista desenvolvida.

Vários jovens pintores e escritores de diversas regiões da Europa foram atraídos pela neutralidade de Zurique. Entre tais refugiados abrigados na Suíça estava um grupo de artistas, procedentes de diferentes partes da Europa, que fundou, no dia 2 de fevereiro de 1916, na parte antiga da cidade, o *Cabaré Voltaire*, o conhecido núcleo inicial do Dada. Os dadaístas carregaram, principalmente, a atitude de eliminar todo um estado de coisas estático e corroído através de componentes de um riso peculiar. Uma

ironia que renovou a linguagem e a sua prática estética, funcionando, além disso, como uma espécie de ponto de convergência para as diversas tendências reunidas naquela espécie de grande asilo político das nações em conflito.

O riso dos dadaístas contrapôs-se ao aniquilamento das possibilidades imaginativas do ser humano pelo predomínio de uma lógica racional que ameaçava enterrar os melhores impulsos dos indivíduos na letargia de considerações acerca da viabilidade das coisas enquanto bons negócios. Ele também rompeu, inesperadamente e usando os mais diversos recursos, com todas as conveniências sociais. A realidade foi desfigurada, enfraquecida, reduzida e transformada, finalmente, no avesso do palpável senso comum.

A incerteza, originada desse esfacelamento das hierarquias morais, da crise das instituições políticas, da nova organização econômica e da abrupta sensação de incapacidade apreensiva, possibilitou a criação de ousadas formulações visuais e na linguagem. Criações capazes de trabalhar com as possibilidades da Modernidade e também esclarecer as conseqüências da supressão do sentido histórico que, até aquele momento, havia orientado a existência humana rumo ao progresso infinito de um futuro com aspectos paradisíacos. O contingente, o imprevisível e o efêmero, desse modo, passaram a ser considerados como elementos imprescindíveis na elaboração de uma nova percepção temporal, social e política pelo Dada.

A desfiguração promovida pelas intervenções dadaístas permitiu a manutenção de um distanciamento crítico, manifestado, neste caso, através da sua ânsia iconoclasta que assegurou uma atitude serena e livre do medo paranóico face à realidade opressiva. Afastou, por outro lado, o entusiasmo irracional suscitado pela idéia da humanidade colocada diante do abismo de incertezas e dúvidas quanto ao futuro colocado em questão pelo próprio avanço tecnológico.

Também devemos ressaltar que o cultivo do riso dadaísta, enquanto um dos componentes essenciais na composição de muitas das criações Dadas, constituiu-se, especificamente diante daquele contexto social, numa espécie de autocrítica visando garantir a predisposição necessária para forçar um permanente esforço imaginativo de transformação do homem frente à dominação de uma sociedade unidimensional. O dadaísta, enfatizando o grotesco e criando manifestações, consideradas pelo público como bizarras ou, em períodos extremos como no nazismo, degeneradas, por

promoverem a desfiguração do natural e pulverizarem o conceito da Arte burguesa, enfraqueceu a imagem da realidade social como espaço de liberdade e conquistas. O seu riso libertou e redefiniu, assim, o estatuto da atividade criadora.

O dadaísta, como já havia sido ressaltado em parágrafos anteriores, desejou a diferença frente aos valores consagrados pelo mercado que os alijava da participação efetiva nos benefícios do poder. Ele somente esteve ligado à tradição na medida em que tentou, por todos os meios possíveis, destruí-la. O seu olhar voltou-se, por isso mesmo, para o passado de outras culturas, ou seja, para sociedades não ocidentais, procurando formas que negassem os valores de beleza consagrados pelo gosto da civilização capitalista. O exotismo da arte primitiva transformou-se em mais um elemento de inovação e choque. Havia, portanto, uma exigência por criações inusitadas, completamente diferentes das precedentes, criações que negassem a importância do legado conferido pela geração anterior e que fizessem do princípio da ruptura, de uma incessante mudança, seu comportamento exclusivo.

Dada pode ser considerado, por tudo isso, um movimento de caráter negativo, de dispersão de signos, que criou a partir da dúvida, da eliminação do passado e, principalmente através do riso crítico. Para nos certificarmos desse caráter de negação basta recordar, e isso se torna mais nítido quando consideramos o período em que o grupo encontrava-se reunido em Paris, que a partir do momento em que houve uma interrupção do questionamento avassalador, Dada, imediatamente, decaiu, tornando-se pura repetição de gestos cada vez mais desgastados, mercantis e incapazes de se renovarem de forma crítica.

Defrontando-se com a perda da pureza da imagem e do sentido da realidade Dada tentou, dessa maneira, alterar e destruir todas as configurações. Criou, ao mesmo tempo, linguagens diferentes. A destruição absoluta propugnada pelos dadaístas, a negação de todos os princípios estéticos, não pode ser vista, nesse sentido, como um ato gratuito ou de simples renovação do ideal estético. Afinal, como se poderia acreditar numa literatura ou arte que foi utilizada para glorificar a guerra, anestesiar a desilusão das sociedades diante de matanças e carnificinas que aconteceram num ritmo nunca antes presenciado?

O homem moderno podia, visando alcançar segurança e estabilidade, assumir uma postura dogmática, sendo obrigado a adaptar-se incondicionalmente ao mundo,



como no caso dos personagens retratados em certos romances de Kafka, pensamos, sobretudo, no livro *O processo*, ou, convencendo-se do caráter irremediavelmente injusto da realidade moderna, negá-la de forma radical. Dada constituiu, justamente, a exacerbação desta segunda alternativa. Ele foi um instante de desconfiança quando o indivíduo descobriu o mundo enxergando a precariedade dos valores que norteavam seu comportamento.

Devemos lembrar que, evidentemente, foi a partir do Romantismo e dos poetas malditos, vivendo um cotidiano de tédio e ceticismo, que a experiência negativa ganhou maior impulso, contudo, o grande dilema vivido pelos dadaístas ganhou outra característica. Ele não dispõe mais, afinal de contas, da possibilidade de encontrar na arte a possibilidade de negar a sociedade, mas, precisava também questionar a própria idéia da arte autônoma.

A mesmice passou a ser considerada, na sociedade unidimensional, como um valor absoluto e, com isso, os sujeitos foram atirados no mais completo isolamento e conforto. Trabalhar e exacerbar as contradições características desse indivíduo moldado pelo egocentrismo pode, por isso mesmo, ser considerado também como uma marca do período de maior atuação dos dadaístas. Esta situação de perda de todos os significados tornou o homem apático a qualquer tipo de atividade e, em outros casos, provocou atitudes de absoluta violência diante de uma postura questionadora como foi à dadaísta. Tal renúncia, ou seja, a estratégia de atentar contra os valores artísticos e o niilismo dadaísta, pode ser mais facilmente estudada se também levarmos em consideração tais impulsos destrutivos que caracterizam o indivíduo da época do capitalismo desenvolvido.

A postura dos vários dadaístas de isolar-se dos valores estéticos e morais vigentes deve ser compreendida, segundo a análise empreendida neste artigo, como expressão tanto da vontade de destruir, como de modificar a situação presente criando bases para um relacionamento humano diferente da proposta criada e imposta pela indústria cultural.

Devemos compreender, desse modo, o impulso niilista como elemento definidor do movimento, pois a negação da Arte sempre foi uma das propostas mais evidentes do Dada. O sentido da negação dos dadaístas compreendeu não apenas uma

vontade de renovar, mas um desejo de destruição de todas as instituições que marcaram o capitalismo do início do século XX.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. E HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Fragmentos Filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política - Obras Escolhidas, volume1**. Trad. Paulo Sergio Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. Tra. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.
- CABANNE, P. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. Trad. Paulo José do Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- MARCUSE, H. **Eros e civilização**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- ORTEGA Y GASSET, J. **A rebelião das massas**. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez Editora, 1991.
- PAZ, Octavio. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- TZARA, T. **Sete manifestos Dada**. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Hiena Editora, 1987.

**PARA UMA ANÁLISE DIALÓGICA DAS COMUNIDADES VIRTUAIS  
FOR A DIALOGICAL ANALYSIS OF VIRTUAL COMMUNITIES**

Silas GUTIERREZ<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo, abordaremos as comunidades virtuais na perspectiva bakhtiniana. Problematizaremos a questão da constituição do sujeito-virtual e sua representatividade no ciberespaço, assim como a análise discursiva da plasticidade textual eletrônica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Comunidades Virtuais, Bakhtin, Sujeito.

**ABSTRACT:** In this article, we will discuss virtual communities in bakhtinian perspective. It questions the constitution of the virtual subject and its representation in cyberspace, as well as the discursive analysis of text electronic plasticity.

**KEY-WORDS:** Virtual Communities, Bakhtin, Subject.

### **Introdução**

Com base nos estudos realizados por Bakhtin (1992), analisaremos a construção do sujeito em um espaço cuja ancoragem se dá no virtual. As comunidades do Orkut regem um fluxo discursivo em que as discontinuidades frequentes recriam, devido ao sistema eletrônico, uma materialidade textual que comporta uma estrutura e organização passíveis de um estudo analítico discursivo.

### **Problematizando o *corpus***

Abordar os sites de relacionamento social como gêneros discursivos torna-se uma complexa tarefa devido à sua plasticidade específica e seus inúmeros efeitos de sentidos proporcionados pela tela do computador.

A configuração hipertextual que define o site de rede social é produzida por recursos tecnológicos avançados que criam uma malha textual altamente atrativa e

---

<sup>1</sup> Doutorando em Língua Portuguesa pela PUC/SP. Email: frenazo@ig.com.br

fundada em um espaço eletrônico cujas inúmeras possibilidades de interação<sup>2</sup> proporcionam ao leitor uma experiência vivida apenas no mundo virtual.

A arquitetura cognitiva do hipertexto caracteriza-se por um processo de leitura multilinearizado, multisequencial e multifacetado. A dimensão aspectual, visivelmente estetizada, constrói não apenas um site convencional, mas um importante espaço de interações de sujeitos-virtuais em espaços e tempos, como dissemos, não equivalentes ao real.

Para analisarmos os sites de relacionamento, na perspectiva bakhtiniana, é imprescindível integrá-los dentro de sua dimensão cultural, pois novas formas de interação eletrônica desestabilizam uma ordem tradicional de comunicação cotidiana.

A ideologia estética eletrônica parece permear e impregnar a sociedade consumista brasileira, ditando uma moda crescente de aparelhos eletrônicos, promovendo valores e comportamentos na esfera social. Aprender a operar um computador deixa de ser apenas uma forma de adentrar no mercado de trabalho para, também, “virar moda”. Com recursos visuais avançados, os aparelhos eletrônicos do cotidiano segmentam classes sociais, determinando o que é *fashion* e *old-fashion*.

Ser moderno e “antenado” são adjetivos atrelados ao mundo da eletrônica. Parece-nos claro que a ampliação de acessos ao computador criou não apenas uma complexa dinâmica dialógica entre contextos, com sujeitos ausentes de papéis fixos. Mas fixou adjetivos aos consumidores de toda variedade de programas de *software* e aparelhos eletrônicos como TV plasma, *Iphone*, *playstations*, câmeras.

### **Tratando da questão de gênero**

Para analisar o discurso por meio dos sites de relacionamento, optamos pela perspectiva teórica de fonte bakhtiniana, pois concebe a língua engajada socialmente, entrelaçada em contextos e, ainda, enfatiza o caráter ativo do sujeito em seu aspecto dialogal e construtivo.

Importante, quando se trata dos estudos bakhtinianos, não confundir gêneros discursivos com estrutura composicional. Para Bakhtin, o processo é mais importante

---

<sup>2</sup> Brait (2006) esclarece que o conceito de interação, nos estudos bakhtinianos, deve ser visto como processo verbal e social.

que o produto, pois aquele ancora-se na esfera de uso da utilização da linguagem. Portanto, o gênero discursivo não é estanque como a estrutura composicional.

Por exemplo, um relatório é um tipo textual (uma forma específica e própria de se comunicar em uma esfera particular de comunicação). Pois bem, pensar o relatório como gênero discursivo é concebê-lo levando em consideração as inúmeras formas de expressão que o relatório assume dentro de um contexto específico de situação. Como afirma Mikhail Bakhtin,

[...] a riqueza e diversidade dos gêneros discursivos é imensa, pois as possibilidades da atividade humana são inesgotáveis e porque em cada esfera da práxis existe todo um repertório de gêneros discursivos que se diferencia e cresce à medida que se desenvolve e se complexifica a própria esfera (1992, p. 279).

Tomando como exemplo as organizações empresariais, a produção de um relatório depende de como estão instaladas as formas de comunicação, considerando os papéis fixados socialmente (diretor, engenheiro, chefe de limpeza, psicóloga, guarda noturno), a significação espacial concebida (colégio de freiras, restaurante, boate, hotel, empresa farmacêutica) e época (inquisição, escravidão, ditadura, democracia)<sup>3</sup>. Sobre isto, Sheila Camargo Grillo enfatiza que é

[...] importante salientar que o campo/esfera é um conceito fundamental para o estudo e a classificação dos gêneros discursivos. A relação de um texto com outros da mesma espécie passa pela sua inserção em determinado domínio cultural, adquirindo um modo próprio de refratar a realidade em seus diversos aspectos (2006, p.156).

O relatório, então, visto como gênero discursivo, dialoga com inúmeras outras questões que envolvem a materialidade textual. Por isso dissemos, anteriormente, que na perspectiva bakhtiniana interessa o processo mais que o produto. Inclusive, é um aspecto que justifica a preocupação do Círculo de Bakhtin, pois estes deram atenção especial à linguagem como mediadora da realidade. Pois, vivenciamos e explicamos a

---

<sup>3</sup> Segundo Amorim (2006), no trabalho de análise dos discursos quando conseguimos identificar o cronotopo de uma determinada produção discursiva, poderemos inferir dele uma determinada visão de homem.

realidade apenas por meio da linguagem e esta pode ser virtual ou humana, depende de como será nomeada. O mundo virtual e suas sensações, dimensões e estética são descritos e explicados por meio da linguagem.

Portanto, ao tentarmos entender como são dadas as interações no ambiente da *web* é importante, antes, compreendermos o site de relacionamento não apenas em sua plasticidade textual, mas como atividade de linguagem inserida em um contexto situacional e constituída historicamente. Partindo dessa compreensão é possível, então, entendermos as produções de sentido resguardadas no discurso.

Tomando como *corpus* as comunidades virtuais do Orkut, site de relacionamento mais acessado no Brasil, analisamos a interação de vários aspectos discursivos para a produção de sentido.

Atualmente, não há um perfil específico de usuário no Orkut. No entanto, a modalidade deste site de relacionamento dispõe uma página para o preenchimento do perfil, abrangendo vida pessoal, social e profissional.

Interessante observar que no mundo virtual é possível modelar sua personalidade para interagir com outras. Contudo, a página para o preenchimento do perfil dispõe uma quantidade limitada de possíveis personalidades. Portanto, no mundo virtual a personalidade é subjetiva, mas também, enquadrada em possibilidades determinadas.

Tendo como base esse contexto, torna-se possível a formação de comunidades virtuais para enquadramento das personalidades disponíveis. Pois, embora sejam milhões de usuários, temos tipos já determinados pelo sistema. Luiz Antonio Marcuschi complementa afirmando que

[...] um documento hipertextual pode ser tão restritivo que os leitores consideram que têm não mais (e talvez muito poucas) escolhas de navegação do que teriam numa versão linear de texto. No outro extremo, um documento hipertextual poderia ser tão aberto, interconectado e controlado pelo leitor que os usuários poderiam considerar-se sobrecarregados pela multiplicidade de escolhas (2007, p.93).

A formação de comunidades virtuais parte de vários tipos de categorias como Artes e Entretenimento, Religiões e Crenças, Ex-alunos, Viagens, Cidades e Bairros e muitos outros. Todas essas categorias se fragmentam em muitas outras.

A página da comunidade é formada por seu nome e sua descrição, idioma, nome do dono, categoria e membros. Ao lado dessas informações, estão elencadas outras comunidades similares. Logo abaixo, ainda na mesma página, os usuários postam assuntos e dúvidas relacionados com a comunidade e discutem abertamente sobre o tema.

### **Análise das Comunidades Virtuais**

Para nosso trabalho, selecionamos duas ilustrações de discussões em fórum de comunidades virtuais. Para preservação da ética nesta pesquisa, retiramos todos os dados que identificam o usuário e os nomes dos donos das comunidades.

O primeiro trecho<sup>4</sup> de discussão foi postado em maio de 2011 na categoria de Romances e Relacionamentos sobre o tema “Você considera sua sogra sua mãe?”. O tema foi proposto por L1. Todas as mensagens foram postadas por usuários do sexo feminino. Segue uma parte do fórum para ilustração:

L1- Gente, eu não suportei o olhar da minha sogra durante o almoço neste domingo.

L2- Eu acordo cedo, faço toda a comida, sirvo à mesa e a sucuri nem se lembra de agradecer. É chata igual ao filho.

L1- Quando eu vejo a louça em cima da pia e a velha indo embora. Pra mim é a morte.

L3- Você tem razão L1, o problema é o olhar da bruxa.

L4- O pior é quando eu me mato de fazer tudo e o panaca do meu marido diz que o pudim da mãe é ainda melhor que o meu. Nessa hora, me dá vontade de mandar ele embora com a cobra.

L3- Outro dia, a bruxa queria me ensinar a fazer a sobremesa que eu já tinha feito e ela já tinha comido.

L1- Quando a velha vai embora eu fico meio zozona, acho que a energia dela é muito ruim, ela é pesada.

L4- Elas são pesadas.

---

<sup>4</sup> As postagens foram reescritas na íntegra, os nomes dos usuários foram substituídos pela letra L maiúscula e numerais cardinais.

O segundo trecho, localizado na categoria de Esoterismo, foi também, postado em maio de 2011 sobre o tema “Vocês acham que cartomante é mesmo uma furada?”

L1- As do centro de São Paulo são mesmo uma furada.

L2- Bem, creio que há as falsas, mas aí não é cartomante, é falsa. Cartomante é aquela que estuda a cartomancia e te ajuda.

L3- Uma conhecida no cabeleireiro disse que a empregada dela vai em uma próximo da Praça da República. Tenho medo de ir nesses lugares.

L4- Gente, pelo amor de Deus, vocês estão pensando em procurar cartomante no Largo do Arouche, avenida São João, Amaral Gurgel ?

L3- Eu acho que cartomante boa não atende nesses lugares, atenderia em Moema, Vila Mariana, por exemplo.

L1- Acho que as do centro devem fazer amarração e as da zona Sul falam de dinheiro, viagens e amante.

L2- Mas o povo do centrão vai mesmo à cartomantes. Por isso que tem muitas atendendo lá. Quem mora em lugar bom de nível bom não vai tanto nesses lugares.

L3- Lógico. Mas acho que algumas pessoas precisam mesmo desse tipo de cartomante. Porque senão elas não existiriam.

Podemos observar que essas discussões se constroem e se desenvolvem de forma natural e espontânea. No entanto, estamos tratando de um ambiente virtual, em que os recursos computacionais, dispositivos digitais e ferramentas de alta resolução são as responsáveis pela estruturação da esfera comunicativa.

O ambiente virtual cria, constrói e desenvolve uma nova e específica dimensão de esfera de uso da linguagem. Se analisarmos sob a ótica bakhtiniana, as comunidades virtuais são formações complexas oriundas de elaborações de um tipo de comunicação cultural organizada. Esse tipo de interação ancora-se num espaço e tempo determinados em ambiente multidimensional. Segundo Sheila Camargo Grillo,

[...] a noção de esfera presente na obra de Bakhtin, constitui em importante alternativa para pensar as especificidades das produções ideológicas (obras literárias, artigos científicos, reportagens de jornal, etc). A esfera dá conta da realidade plural



da atividade humana ao mesmo tempo que se assentam sobre o terreno comum da linguagem verbal (2006, p.149).

Os usuários só podem existir no próprio meio eletrônico e não podem ser a representação de uma pessoa física na tela do computador. A constituição do sujeito-virtual se dá na interação com os outros-sujeitos-virtuais. Bakhtin ultrapassa a esquemática descrição de emissor, receptor e mensagem. Os interlocutores tomam a existência virtual na mediação dialogada com vários contextos que dão eco e sentido para as consciências-virtuais que entram em jogo no ciberespaço com outras entidades virtuais. Segundo Adail Sobral,

[...] a proposta é a de conceber um sujeito que, sendo um eu para si, condição de formação de sua identidade subjetiva, é também um eu para-o-outro, condição de inserção dessa identidade no plano relacional responsável / responsivo, que lhe dá sentido. Só me torno eu entre outros eus. Mas o sujeito, ainda que se defina a partir do outro, ao mesmo tempo o define, é o outro do outro: eis o não acabamento constitutivo do ser, tão rico de ressonâncias filosóficas e discursivas. (2010, p.22).

A comunidade do Orkut instaura um sujeito cuja substância trilha através de uma escritura eletrônica e o expande como instrumento retórico que dialoga fortemente com uma “sociedade antenada no moderno” que respalda, valoriza e reveste este sujeito. A ideologia estética eletrônica atribui uma identidade social altamente positiva para este “sujeito antenado” que está “dentro do computador”. Ainda na voz de Adail Sobral,

[...] a apreensão não é entendida em termos de uma pretensa “realidade” *tout court*, mas do “valor” que essa realidade assume no agir concreto do sujeito, porque o mundo humano é um mundo de sentido, de elaboração “segunda” da realidade primeira que é o mundo “que está aí” e no mundo no qual é lançado o sujeito (2010, p.23; aspas do autor).

Numa perspectiva dialógica do discurso, o sujeito deve ser analisado em um processo constante de construção relacional com outros sujeitos e contextos. Para Bakhtin, não existe um sujeito subjugado socialmente. A questão do assujeitamento

inexiste nos estudos bakhtinianos. Pois mesmo o silêncio do sujeito, a não-resposta, é uma ação do sujeito que, analisada em sua historicidade, encontra eco em contextos anteriores e, também, posteriores. Seguindo este raciocínio, Adail Sobral conclui que

[..] assim, a proposta do Círculo de Bakhtin de não considerar os sujeitos apenas como seres biológicos, nem apenas como seres empíricos, implica ter sempre em vista a situação social e histórica concreta do sujeito, tanto em termos de atos discursivos como em sua transfiguração, sua construção em texto/discurso (2010, p.23).

As comunidades virtuais determinam um tipo específico de comunicação. Em tom conversacional, os integrantes postam suas ideias, perguntas, respostas e discorrem seus comentários de forma espontânea, simulando uma conversa face a face.

No primeiro trecho, embora tenha sido dado o tema para os integrantes discorrerem, percebemos que a interação se deu, também, por outros elementos culturais comuns entre as usuárias. A palavra sogra, estigmatizada e caricaturada socialmente, reside na tensão das relações sociais, concentra no bojo de sua feitura ideológica uma conotação fortemente negativa. Daí, justifica-se a curiosidade em perguntar se você considera sua sogra sua mãe. As gírias (sucuri, bruxa, cobra, velha) usadas evocam o assunto, unem as usuárias, tornam o clima amistoso e interativo. Todas as falas partem e discutem essa identidade apresentada por L1 no início do texto. Para William Cereja,

[...] todas as palavras evocam um gênero, uma tendência, um partido, uma obra determinada, uma pessoa definida, uma geração, uma idade, um dia, uma hora. Cada palavra evoca um contexto ou contextos, nos quais ela viveu sua vida socialmente tensa; todas as palavras e formas são povoadas de intenções. (2010, p.204).

O segundo trecho compartilha o mesmo exemplo: Largo do Arouche, Praça da República, avenida São João, Moema, são elementos que ancoram o conhecimento comum e partilhado entre os participantes e, com isto, constroem gradativamente uma interação natural.

Os atributos valorativos que são dados para os lugares mencionados são construídos cultural e não individualmente, assim como sogra, um signo marcadamente

ideológico, estereotipado que, talvez, não subjaz a experiência sócio-ideológica dos sujeitos fora do virtual. Como afirma Valdemir Miotello,

[...] o conjunto de signos de um determinado grupo social forma o que Bakhtin chama de universo de signos. E todo signo representa a realidade a partir de um lugar valorativo, revelando-a como verdadeira ou falsa, boa ou má, positiva ou negativa, o que faz o signo coincidir com o domínio do ideológico. Logo, todo signo é signo ideológico. O ponto de vista, o lugar valorativo e a situação são sempre determinados sócio-historicamente (2010, p.170).

Importante, ainda, ressaltar como as postagens dialogam e ressoam em outros contextos que validam as comunidades virtuais. O ambiente da *web*, particularmente o Google, um *megahipertexto*, nos fornece inúmeras referências sobre uma infinidade de temas.

O conteúdo da *web*, por ser vasto e variado, cria uma atmosfera impessoal. Os sites de relacionamento, ao contrário, desfazem a neutralidade, constroem um clima pessoal, proporcionando contato com outras pessoas. Sem a preocupação com o tema, pois já é dado no início do fórum e sem o receio da exposição, preservando a timidez, o contato pode ser iniciado e facilmente rompido.

Ao analisarmos o processo dialógico, é possível encontrar justificativas para o tipo de escrita, assunto, formas de apresentação pessoal, configuração da página, entre outros. Inclusive, como tentar responder as razões da criação e aceitação desse tipo de gênero discursivo.

A descrição e a explicação, na perspectiva da análise dialógica do discurso, perpassam a simples compreensão textual fñcada na estrutura lingüística. Mikhail Bakhtin afirma que

[...] o enunciado ocupando uma posição definida em uma dada esfera da comunicação, em dada questão, em um dado assunto torna-se impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições. Por isso, cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de uma esfera da comunicação discursiva (1992, p.297).

## Considerações finais

Observamos, ao longo do artigo, que as comunidades virtuais, na perspectiva dialógica, não devem ser analisadas como discurso autônomo, circunscrito em sua própria estrutura, delineado e pensado dentro de sua própria organização.

As comunidades virtuais devem ser pensadas como um pólo magnético de repulsa e atração onde se situa o signo ideológico. Na perspectiva dialógica, as comunidades são teias onde refletem e refratam inúmeros posicionamentos de vozes discursivas.

Partindo dos estudos bakhtinianos, é possível problematizar, no fio do discurso, os efeitos de sentido dessa complexa malha eletrônica que compõe a estrutura textual das comunidades.

O discurso, na perspectiva bakhtiniana, é um palco onde emerge um espetáculo performático e dinâmico em que o movimento sincronizado dos actantes flui na continuidade e descontinuidade e se desintegra em outros movimentos que absorvem, recuperam e antecipam outras *performances*.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. **Bakhtin e outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- BAKHTIN, M. Gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BRAIT, B. Análise e teoria do discurso. In: \_\_\_\_\_. **Bakhtin e outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- CEREJA, W. Significação e tema In: BRAIT, B. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010.
- GRILLO, S. C. Esfera e campo. In: BRAIT, B. **Bakhtin e outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARCUSCHI, L. A. Hipertexto: definições e visões. In: FÁVERO, L. L.; BASTOS, N. B.; MARQUESI, S. C. **Língua Portuguesa Pesquisa e Ensino**. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2007.
- MIOTELLO, V. Ideologia. In: BRAIT, B. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010.

SOBRAL, A. Ato/Atividade e evento. In: BRAIT, B. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010.

**POSSÍVEIS LEITURAS DO AMOR EM *FOLHAS CAÍDAS*, DE ALMEIDA GARRETT**  
**POSSIBLE LOVE'S READING IN *FOLHAS CAÍDAS*, BY ALMEIDA GARRETT**

<sup>1</sup>Lilian Regina Peroni GRECCO

**RESUMO:** *Folhas Caídas*, considerada a obra de mais perfeito e completo caráter romântico garretiano, traz um salto em relação à poesia árcade; a agilidade e simplificação na hora de compor os versos são típicos traços românticos, porém o amor tratado pelo autor se mostra em uma vivência experimentada, algo vivido e transposto aos versos, diferente do amor idealizado e sentido dos românticos. A diferenciação entre um "eu" que se mostra e um que aparenta mostrar-se são os pontos principais do trato amoroso que será abordado nas *Folhas Caídas*.

**PALAVRAS CHAVE:** Almeida Garrett, poesia, Romantismo, amor, racionalismo clássico.

**ABSTRACT:** *Folhas Caídas*, considered labor besides perfect and complete character romantic of Garrett, bring a jump in relation to the classic poetry; the activation and simplicity in the hour to compose the toward them is typical romantic lines, however the love treated by the author whom it is shown in an experienced existence, something lived and transposed to verses, different of the idealized love and sense of the romantic. Differentiations among a "me" that it is shown and a that pretends exposes them is the main points of the loving treatment that will be approached in the *Folhas Caídas*.

**KEY WORDS:** Almeida Garrett, poetry, Romanticism, love, classic rationalism.

### **Introdução**

O período romântico foi introduzido em Portugal por Garrett no ano de 1825, com a publicação de *Camões*, que revolucionou os alicerces da poesia portuguesa, de um país que foi o último dos europeus a se inserir no período. A obra traz a clara contribuição do poeta pela modernização e simplificação da linguagem. Anos mais tarde publica *Folhas Caídas*, considerada sua obra de mais acentuado caráter romântico, que traz um lirismo sem dúvida pautado pelo amor; porém o "eu" masculino aponta diferentes vertentes de manifestação lírica, seja pela diva inspiradora (acreditava ser a

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras pela União das Instituições Educacionais de São Paulo (UNIESP - Ribeirão Preto). Título da pesquisa: Fronteiras entre Arcadismo e Romantismo na Poesia de Almeida Garrett. Email: lilianperonigrecco@ig.com.br

Viscondessa da Luz) ou pelo amor como sentimento de mágoa, dor, ou ainda pela incapacidade de corresponder ao amor que lhe é dirigido.

Massaud Moisés, ex-professor titular da universidade de São Paulo e um grande pesquisador da área literária, autor de alguns dos mais abalizados estudos publicados no Brasil no campo da crítica e da historiografia, mostra-nos uma visão que poucos estudiosos da literatura portuguesa apresentam: reconhece que *Folhas Caídas* possuem a confissão amorosa, que o poeta narciso e ególatra se dirige para dentro de si, que há uma mulher inspiradora de paixão ardente; porém Massaud ressalta ainda que a porção arcádica embutida dentro de todo esse lirismo amoroso corresponde ao à-vontade do poeta, que é relativo, exaltando ainda a contensão de origem arcádica ou o dom de pensar dialeticamente o sentimento poético. Características essas que mostram uma dualidade importante entre o sentimento poético do autor em *Folhas Caídas*. Além de uma sempre constante transfiguração amorosa, que coloca o eu lírico em posições diferentes.

### I - Uma transfiguração amorosa em distintas dimensões

Na maior parte dos poemas de *Folhas Caídas* o "eu" sofre, em primeiro grau, por consequência de um amor que sente por outra pessoa, que nunca vai chegar a compreender. Há também um segundo grau que transporta o eu lírico a um terrível remorso sentido pelo fato de não poder corresponder à pessoa que o ama, e sofre por abusar friamente dos sentimentos dessa outra pessoa, não merecendo qualquer perdão por tal ato perturbador. Aqui estão evidenciadas duas das diversas transfigurações amorosas existentes na obra. Para a observação do sentimento de culpa descrito por um eu lírico incapaz de qualquer reciprocidade, observamos o seguinte trecho da referida obra poética no poema II "Adeus".

Adeus!, para sempre adeus!,  
 Vai-te, oh!, vai-te, que nesta hora  
 Sinto a justiça dos Céus  
 Esmagar-me a alma que chora.  
 Choro porque não te amei,  
 Choro o amor que me tiveste;  
 O que eu perco, bem no sei,  
 Mas tu... tu nada perdeste:  
 Que este mau coração meu  
 Nos secretos escaninhos  
 Tem venenos tão daninhos  
 Que o seu poder só sei eu.

(1955, p.71)

Em "Quando eu sonhava", Garrett insere um eu lírico diferente, possuidor de uma posição de amante, que sofre por amar uma mulher fugidia, que já não está presente neste amor da mesma maneira que ele se mostra:

Quando eu sonhava, era assim  
 Que nos meus sonhos a via;  
 E era assim que me fugia,  
 Apenas eu despertava,  
 Essa imagem fugidia  
 Que nunca pude alcançar.  
 Agora, que estou desperto,  
 Agora a vejo fixar...  
 Para quê? - Quando era vaga,  
 Uma idéia, um pensamento,  
 Um raio de estrela incerto  
 No imenso firmamento,  
 Uma quimera, um vão sonho,  
 Eu sonhava - mas vivia:  
 Prazer não sabia o que era,  
 Mas dor, não na conhecia...  
 (1955, p. 73)

Claramente o poeta agora conhece a dor, porque a imagem se fixou e não se faz mais fugidia, sai do escapismo romântico, e mais: há uma nova dimensão amorosa claramente transposta; ao longo do poema, Garrett nos remete a uma posição de desejo, oscilando a mais uma vertente amorosa. Há também a porção fatalista desse amor, em um âmbito nada romântico; a sua atitude fatalista admite então que o curso da vida humana está em determinado grau, ou sentido previamente fixado, sendo a vontade ou a inteligência impotentes para dirigir ou alterar esse fatalismo; o que se destaca aí é o seu lado racional, lógico, que chega até a demasiadas conclusões.

Em *Folhas Caídas*, no poema "Não és tu XXII", poema do livro primeiro, o amor fatalista mostra uma postura em que o amante não passa de um sofredor caído e condenado, sem clemência. O amor romântico o envolve, porém cerceado por uma atmosfera racional de pesares, apontamentos e desapontamentos, conclusões e alternativas. Em determinados momentos o eu lírico tenta desfazer o ser amado, geralmente idealizado dos apaixonados, narcisistas que visualizam o outro como lhes convém.

O poeta usa da razão, dizendo que a amada antes tinha coração, então essa não deve ser sua amada, porque agora ela não o possui mais, isso o "eu" lírico já não sente,



ou não quer sentir; quer se iludir para não sentir, ou se colocar numa postura de lucidez, não se deixando levar pelas aparências e idealizações que lhe podem enganar, atitude essa de extrema racionalidade:

Era assim, tinha esse olhar,  
 A mesma graça, o mesmo ar,  
 Corava da mesma cor,  
 Aquela visão que eu vi  
 Quando eu sonhava de amor,  
 Quando em sonhos me perdi.  
 Toda assim; o porte altivo,  
 O semblante pensativo  
 Que por toda ela descia  
 Como um véu que lhe envolvia,  
 Que lhe adoçava a beleza.  
 Era assim o seu falar,  
 Ingênuo e quase vulgar,  
 Tinha o poder da razão  
 Que penetra, não seduz;  
 Não era fogo, era luz  
 Que mandava ao coração.  
 Nos olhos tinha esse lume,  
 No seio o mesmo perfume,  
 Um cheiro a rosas celestes,  
 Rosas brancas, puras, finas,  
 Viçosas como boninas,  
 Singelas sem ser agrestes.  
 Mas não és tu... ai!, não és:  
 Toda a ilusão se desfez.  
 Não és aquela que eu vi,  
 Não és a mesma visão,  
 Que essa tinha coração,  
 Tinha, que eu bem lho senti.  
 (1955, p. 76)

A respeito do narcisismo presente no poema, José Gomes Ferreira, no prefácio de *Folhas Caídas*, aponta a seguinte opinião: "Garrett amava-se a si mesmo, mais nada". (1955, p. 5).

Existe ainda um desencanto marcante; em face deste desencanto, chega-se a acreditar que toda a conjectura de vinculação desaparecera. Nos últimos poemas de *Folhas Caídas* encontramos sinais explícitos da forte atração física, e exclusivamente carnal, entre o sujeito e a mulher que desperta tais sentimentos no mesmo. Essa união entre ambos liberta-se do plano metafísico, associada ao amor romântico, partindo para uma dimensão erótica. É como se ambos se mostrassem como seres incapazes de amar,

dedicados somente ao desejo. É o que mostra o poema XXI, o mais lúcido da obra "Não te amo":

Não te amo, quero-te: o amar vem d'alma.  
E eu n'alma - tenho a calma,  
A calma - do jazigo.  
Ai!, não te amo, não .

Não te amo, quero-te: o amor é vida.  
E a vida - nem sentida  
A trago eu já comigo.  
Ai!, não te amo, não.

Ai!, não te amo, não; e só te quero  
De um querer bruto e fero  
Que o sangue me devora,  
Não chega ao coração.

Não te amo. És bela, e eu não te amo, ó bela.  
Quem ama a aziaga estrela  
Que lhe luz na má hora  
Da sua perdição ?

E quero-te, e não te amo, que é forçado  
De mau feitiço azado  
Este indigno furor .  
Mas oh!, não te amo, não.

E infame sou, porque te quero; e tanto  
Que de mim tenho espanto,  
De ti medo e terror...  
Mas amar... não te amo, não.  
(1955, p. 60)

Assim se mostra mais uma das várias transfigurações amorosas da obra poética mais romântica de Almeida Garrett. A respeito do poema, Massaud Moisés expressa a seguinte opinião, em *A literatura portuguesa através dos textos*:

Repare-se, porém, que o à-vontade do poeta é relativo: uma contensão, de origem arcádica, ou o dom de pensar dialeticamente o sentimento poético ("Não te amo, quero-te"), coarta a manifestação integral do sentimento subjacente no poema, ou dele motivante. Tem-se a impressão de que o poeta pensa o sentimento experimentado *realmente* com a Viscondessa da Luz, em vez de pensar o sentimento *depois* que a imaginação o transfundiu em arte: seus poemas *narram* experiências vividas, em lugar de *sugerí-las* transfiguradas pela ficção. Daí certa "pose" e a sensação de que, para Garrett, a poesia constituía simples instrumento de conquista amorosa. Na verdade, Garrett vale mais pela revolução *formal* que instalou com

suas poesias, que pelos achados de substância ou modos de ver o mundo e os homens. (2000, p. 254; grifos do autor).

O importante é salientar até que ponto os poemas de *Folhas Caídas* promovem uma nova atmosfera, onde o amor apenas sobreviva como melancolia do que já não voltara, ou como algo pulsante e quase enfurecido, desejanste de união sexual.<sup>2</sup>

Os elementos utilizados pelo "eu" do poeta ao descrever suas aflições amorosas por toda obra poética são, em suma, concretos, ou seja, exteriores a ele.

Nota-se então uma riqueza de componentes externos, estes são citados para exemplificar o que o seu "eu" agora interior sentira, o que esse "eu" quer transmitir, dando vida aos sentimentos interiores. A riqueza de constituintes externos, no entanto, se sobressai, formando assim o sustentáculo de todo desenvolvimento do lado subjetivo do autor em *Folhas Caídas*.

## II – O amor relacionado à vivência experimentada

*Folhas Caídas* é uma obra poética que aborda exclusivamente o fascínio amoroso, o amor desejanste, o amor sublime, o amor confessional, o amor como exclusiva forma de expressão do poeta. Ao abordar a temática amorosa de *Folhas Caídas*, deve-se atentar à postura do eu masculino, que declara seu amor com a sinceridade de quem já o experimentara na sua mais pura vivência. Um "eu" poético que sabe do que fala, que conhece os males e venturas daquilo que transpõe, e por saborear tanto desse amor, já sabe até mesmo suas causas e consequências; uma postura diferente do amor romântico, que imagina primeiro e depois transforma em arte aquilo que sente.

Esse amor garrettiano percorre dois caminhos diferentes, desde seu início, citado anteriormente, e que caracteriza uma de suas maiores distinções em relação ao amor

---

<sup>2</sup> O amor desejanste de união sexual é uma constante por toda a obra, há momentos em que Garrett se mostra um autêntico *donjuan*, como se o aprazível do sentimento amoroso fosse a manipulação; mostra-se um poeta que dessacralizava o ato sublime e subjetivo da escrita amorosa pelo sentimento, um homem fatal perante as mulheres. "Frio sarcasmo saí a / De meus lábios descorados, / E sem dó e sem pudor / a todas falei de amor..." (1955, p. 80), porém ao final do mesmo poema ele encontra uma linda mulher que chama a sua atenção pela beleza, e vai a se apaixonar por ela, em uma metamorfose, uma mudança radical, renovadora. "Sei que a vida era outra em mim / Que era outro ser o meu ser/ Que uma alma nova me achei/ Que eu bem sabia não ter". O ápice de seu envolvimento sentimental, afetivo, na obra, sem mensurar, dosar, racionalizar sobre uma mulher que deseja, é neste ponto que podemos observar um dos momentos mais românticos e intrínsecos da lírica de Garrett. Ainda assim não é tocado pela melancolia romântica, é um amor acerca do sentimento sublime dos românticos, mas comedido em suas limitações, porém merece destaque por ser um dos mais intensos, puros e sem qualquer tipo de racionalismo em *Folhas Caídas*.

romântico, como também ao desenrolar dos poemas se mescla, se deixando levar pela emoção dos apaixonados, adquirindo assim características que a princípio não lhe eram atribuídas.

Quando o eu lírico de *Folhas Caídas* adota o tom confessional que perpassa toda a poesia, mostra-nos suas experiências; logo depois de apenas relatar essas experiências, muitas vezes um tom envolvente, aliciante, sedutor, encantador toma conta do poema. É nesse âmbito, nesse ponto que se tem uma semelhança maior com o amor romântico. Temos assim um ciclo que percorre o amor descrito em *Folhas Caídas*, porém é uma obra complexa que vai muito além de apenas dois segmentos capazes de compreender todas as suas características.

O amor existente na experiência afetiva que fora vivenciada também traz oscilações psicológicas como: a dor, a saudade, o ódio, a ternura. São características humanas como estas que servem de base para o desenvolvimento dos poemas. Fica claro que a experiência afetiva, mesmo possuindo características psicológicas, e não apenas carnisais, ainda assim se distancia claramente do amor romântico.

O eu lírico de *Folhas Caídas* se utiliza do amor como uma ferramenta de conquista amorosa, mostrando assim frieza e excessiva descrição, barrando a imaginação. De fato Garrett foi um assíduo leitor dos clássicos, isso fez com que a maior parte da grandeza de sua obra se fragmentasse em experimentação e não em imaginação.

A experimentação torna-se, assim, um fato e não apenas mais uma hipótese em *Folhas Caídas*. A poesia desenvolve-se, portanto, em torno de algo vivido e posteriormente transposto aos versos, atribuindo assim à sua afetividade algo demasiadamente concreto.

Quando me refiro à afetividade concreta, estou fazendo alusão à experimentação; a obra, quase que por completa, mostra as peripécias amorosas vivenciadas pelo “eu” masculino, assim observamos que ele adere, em termos, à estética da espontaneidade.

A seguir, um trecho do poema "Adeus" vem demonstrar uma das faces amorosas do poeta:

Que não te amei nunca... ai!!, não:  
E que pude a sangue-frio,  
Covarde, infame, vilão,  
Gozar-te - mentir sem brio,

Sem alma, sem dó, sem pejo,  
Cometendo em cada beijo  
Um crime... Ai!, triste, não chores,  
Não chores, anjo do Céu,  
Que o desonrado sou eu.  
Perdoar-me, tu?... Não mereço.  
(1955, p. 57)

Aqui o poeta tem a consciência de não ter amado essa mulher, tem a consciência de ter experimentado o corpo e somente o corpo dela, sem deixar que a mesma lhe tenha tocado a alma. A noção de lúcida experimentação é flagrante; além disso, há uma ideia passada muito claramente pelo poeta, a de que não a amou e que suas palavras transmitem fatos vivenciados.

Nota-se, então, um choque de valores e conceitos entre a experimentação e a espontaneidade, como se a confiança não fosse necessidade, mas sim um jogo planejado. Além desses fatores que abreviam o ar poético romântico da obra, deve-se notar que a mesma traz o ponto mais alto da lírica garretiana, um salto quanto a *Camões*, e que agora o literato estava envolvido de uma maneira diferente no período romântico.

Muitas vezes, em *Folhas Caídas*, o eu poético não está tomado pelo frenesi arrebatador, porém tem-se o pico poético em todo o percurso lírico de Garrett; o mais interessante é compreender que ao trazer o amor romântico para sua obra, o autor nos mostra diferentes leituras do mesmo amor, compreendê-las seja talvez tão fascinante quanto desmistificá-las.

A base arcádica do escritor torna sua obra poética até mais única do que nunca, e a partir do momento em que são estudadas as diferentes faces amorosas da mesma, é que se tem ideia disso. O conceito de experimentação traz então uma nova leitura; por Garrett não se preocupar em dosar os excessos de um período literário e de outro, e aqui me refiro ao arcádico e romântico, aprofundou-se tanto na experiência afetiva que fora vivenciada, o homem romântico tinha sua amada como uma mulher idealizada, superior a ele, muitas vezes intocável. Isso trazia a este homem a nostalgia, a agonia de viver em uma realidade um tanto sofrível, elevando-o ao plano de idealização.

O amor que se desenvolve em *Folhas Caídas* traz um amante que experimentou a vivência amorosa ao lado desta mulher, que a descreve com lucidez, racionalidade e até mesmo frieza. Isso explica por que a intensidade subjetiva ficara em segundo plano.

Esta não é uma colocação fantasista nem arbitraria, mas sim ideológica. Era a primeira geração do Romantismo, o racionalismo Iluminista ainda vivia, e o Arcadismo,

como foi o período literário existente dentro do Iluminismo, mostrava-se de certo modo presente, mantendo o literato distante ainda do âmbito onírico, profundo, intenso.

O poeta tinha então uma predileção pela mistura da relação classicismo - romantismo? Além de não ter exemplar algum para seguir (pois era um precursor), Garrett possuía sim esta preferência pela mistura na escrita dos dois movimentos literários, prova disso é o prefácio da primeira edição da peça teatral *Catão*, em que ele fala do gênero romântico segundo a concepção shakespeariana<sup>3</sup>; mas na terceira edição de *Catão*, citando Goethe, exalta um gênero "misto", que seria a base da poesia dita "moderna".

Todos sabem que o gênero romântico, filho de Shakespeare, formou uma classe distinta e separada, que, suposto irregular e informe, tem contudo belezas próprias e particulares que só nele se acham. Os fundamentos das minhas opiniões literárias ver-se-á que eram os mesmos há dezoito anos; desenvolveram-se, rectificaram-se, mas não mudaram. Já pressentida a idéia de Goethe na última parte do *Fausto*, sobre a combinação do clássico com o romântico que deve produzir e fixar a poesia moderna. (1982, p. 4).

O amor relacionado à experiência afetiva de um “eu” que aparenta mostrar-se atribui seu caráter então ao gosto arcádico e romântico de Garrett, ou clássico e moderno. Essa característica de demonstrar o amor sobre lúcida experimentação está então calcada pelo seu lirismo clássico, e não por inexperiência da escrita romântica, por uma predileção, como mostraram acima suas próprias palavras.

Em *Folhas Caídas*, a predileção arcádica é somada ao tom confessional romântico, contrastes dramáticos entre o ideal da alma e o real do corpo são abordados com frequência. No prefácio da obra, em *Advertência*, Garrett descreve sua temática:

Sei que as presentes *Folhas Caídas* representam o estado de alma nas variadas, incertas e vacilantes oscilações do espírito que, tendendo ao seu fim único, a posse do ideal, ora pensa tê-lo alcançado, ora a ponto de chegar a ele - ora ri amargamente porque reconhece o seu engano - ora se desespera de raiva impotente por sua credulidade vã. (1955, p.7).

---

<sup>3</sup> Shakespeariana, palavra que designa características atribuídas às obras de Willian Shakespeare (1564-1616). Este que foi poeta e ator teatral inglês, considerado um dos melhores dramaturgos da literatura universal. Sua fama atual se baseia nas 38 peças teatrais das que se tem notícia de sua participação. Suas obras continuam a ser representadas e são uma fonte de inspiração para numerosas experiências teatrais, pois comunicam um profundo conhecimento da natureza humana. Conhecido como o maior escritor de todos os tempos da literatura inglesa ditou moldes e regras, estilos e pensamentos, influenciando assim escritores das diversas literaturas de todo o mundo.

Apesar de Garrett declarar que *Folhas Caídas* mostram oscilações frequentes de espírito, há aqueles escritores do Romantismo que acreditam que o homem romântico é incapaz de transpor em suas palavras o que sente pela mulher amada num momento de confusão mental, ansiedade exacerbada, tristeza profunda ou qualquer outro estado de devassidão perturbador do estado de lucidez consciente deste homem.

Como Willian Wordsworth<sup>4</sup>, que tem sua opinião mostrada claramente no livro *Curso de Literatura Inglesa*, de Jorge Luis Borges:

A poesia nasce na emoção recordada na tranquilidade. Imaginemos um tema dos que falei: um homem que é abandonado pela mulher que ele ama. Nesse momento o homem pode se entregar ao desespero pode procurar a resignação pode tratar de se distrair, pode procurar o álcool, ou o que for. Mas seria muito estranho que se sentasse para escrever um poema. Mas passa um tempo, um ano digamos. O poeta está mais serenado então lembra tudo o que lhe aconteceu, isto é, revive a emoção. Mas dessa segunda vez ele não é apenas um autor que recorda exatamente o que sofreu, o que sentiu, quanto se desesperou, mas um espectador também, um espectador de seu próprio pretérito.  
(2006, p. 174).

O eu lírico de *Folhas Caídas* foi sem dúvida um espectador de seu próprio pretérito, ao escrever seus versos românticos de maneira tão serena.

É por este motivo que seu lirismo toma o rumo da experimentação, e muitas vezes de um lirismo arquitetado, experimentado; o mesmo Garrett não poderia estar tomado de um momento de paixão angustiante, confusão mental quando os compôs, e a concepção trazida por Willian Wordsworth é muito pertinente e relevante ao âmbito amoroso aqui estudado. Características como estas não desmerecem o amor de *Folhas Caídas*, só servem para sobressaltar que o campo de atividade do autor, na maioria de seu lirismo, é o carnal, sensual, lascivo, concupiscente.

No interior de *Folhas Caídas* há também poemas que trazem o amor sublime, que não abordam o lado carnal, e do amor vivenciado; porém são claramente dispostos em menor número. Seria então este âmbito o apontado por muitos estudiosos para descrever tais versos como o ápice do subjetivismo poético de Almeida Garrett? As idéias aqui explicitadas acreditam que sim, e mais, Garrett foi um genial escritor de

---

<sup>4</sup> Willian Wordsworth (1770 - 1850), poeta inglês cujo estilo e teorias renovam a literatura inglesa, foi um dos mais influentes escritores do romantismo de seu país. Em colaboração com o amigo e também poeta Samuel Taylor Coleridge, escreveu o livro *Baladas líricas* (1798), precursor das inovações poéticas do século XX, e marca inicial do Romantismo na Inglaterra.

lascivos versos, genial em descrever, em montar cada uma das linhas constitutivas de seus poemas ao redor da sedução. Um bom exemplo nota-se na leitura de "Aquela Noite":

Quantas mulheres tão belas  
 Ébrias de amor e desejos,  
 Quantas vi saltar-lhe os beijos  
 Da boca ardente e lasciva!  
 E eu, que ia chegar-me a elas...  
 Para logo a frente esquiva  
 De recatos se envolvia  
 E, toda pudor, tremia.  
 Quantas o seio anelante,  
 Nu, ardente e palpitante  
 Andavam como entregando  
 À cobiça mal desperta,  
 Gasta já e desdenhosa,  
 Dos que as estavam mirando  
 Com vaga luneta incerta  
 Que diz: "Aquela é formosa,  
 Não se me dava de a ter.  
 E esta? É só baronesa,  
 Vale menos que a duquesa:  
 Não sei a qual atender."  
 (1955, p. 8).

O lado sensual do poeta, aqui claramente descrito, dá ênfase à experiência amorosa pautada pela lucidez de sua poesia. Não que Almeida Garrett tivesse vivenciado todas estas aventuras amorosas, mas escreve os versos com a temática de um amor que foi vivenciado, que foi sentido, embasando sua poética nas experiências de um homem que obteve sensações, que passou por experiências e delas subtraiu o que temos na obra. Isso não significa que este homem seja o próprio literato, mas sim que a temática da obra em questão trata de fatos experimentados, vividos e transfundidos em versos. O "eu", não idealiza, é tomado por um amor que é sedução, tem a razão como fragmento presente e o desejo como uma constante, um homem cobiçador, *bon-vivant*, viril e sedutor, porém sabe com qual mulher agir desta maneira, ele as escolhe, mostrando que têm muitas para partilhar; e pelo modo como descreve o comportamento das mesmas, mostra ao leitor que elas não se importam de se mostrarem para aquele que estiver disposto a se aventurar junto delas, como descreve este outro trecho do mesmo "Aquela Noite":

Frio o sarcasmo saía  
 De meus lábios descorados,  
 E sem dó e sem pudor





## RERERÊNCIAS

- BRAGA, T. **História do Romantismo em Portugal I**. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1880.
- \_\_\_\_\_. **História do Romantismo em Portugal II**. Lisboa: Editora Edições 70, 1971.
- BORGES, J. L. **Curso de Literatura Inglesa**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.
- GARRETT, A. **Catão**. 3º edição. Portugal: Editora Portugália, 1922.
- \_\_\_\_\_. **Folhas Caídas**. Lisboa: Editora Portugália, 1955.
- MACHADO, Á. M. **O Romantismo na Poesia Portuguesa (de Garrett a Antero)**. Portugal: Editora Gráfica da Minerva do Comércio, 1979.
- MASSAUD, M. **A Literatura Portuguesa**, São Paulo: Editora Cultrix, 2006.
- \_\_\_\_\_. **A Literatura Portuguesa através dos textos**. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.