

# Travellers Interiors

**N. 13**  
Vol. 7, 2017  
ISSN 2236-7403

# Travessias Interativas

N. 13, Vol. 7, 2017

## CONSELHO EDITORIAL

- Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente – *UNESP/Araraquara*  
Prof. Dr. Alexandre Bonafim – *UEG/Morrinhos*  
Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade – *UFS/São Cristóvão*  
Prof. Dr. Alexandre Pilati – *UnB*  
Prof. Dr. Álvaro Hattner – *UNESP/São José do Rio Preto*  
Profa. Dra. Anna Patrícia Zakem China – *FATEC/Ribeirão Preto*  
Prof. Dr. Antonio Donizeti Pires – *UNESP/Araraquara*  
Profa. Ma. Cláudia Parra – *FATEC/Ribeirão Preto*  
Profa. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza – *UFMS/Três Lagoas*  
Profa. Dra. Fani Miranda Tabak – *UFTM/Uberaba*  
Profa. Dra. Flávia Danielle Sordi Miranda – *UFU/Uberlândia*  
Prof. Dr. Henrique Marques Samyn – *UERJ/Rio de Janeiro*  
Profa. Dra. Karin Volobuef – *UNESP/Araraquara*  
Prof. Me. Leonardo Vicente Vivaldo – *UNIESP/Sertãozinho*  
Prof. Dr. Luís Cláudio Dallier Saldanha – *UNESA/Rio de Janeiro*  
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*  
Profa. Dra. Milca Tscherne – *UNESA/Rio de Janeiro*  
Prof. Me. Nicolás Totti Leite – *UFSJ/Universidade Federal de S. João Del-Rei*  
Profa. Dra. Valéria Castrequini – *UNIESP/Ribeirão Preto*

## EDITORIA

- Alexandre de Melo Andrade – *Editor-chefe*
- Cláudia Parra – *Editora-adjunta*
- Leonardo Vicente Vivaldo – *Editor-adjunto*
- Valéria da Fonseca Castrequini – *Editora-adjunta*

## PREPARAÇÃO DOS ORIGINAIS

- 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. 13, Vol. 7 (2017) -  
São Cristóvão : UFS, 2017 -

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****5***Artigos***NOS OLHOS DE QUEM VÊ: (MAIS) ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE INTERTEXTUALIDADE****THROUGH THE EYES OF THE BEHOLDER: (SOME MORE) CONSIDERATIONS ON THE CONCEPT OF INTERTEXTUALITY****8**

↳ Alvaro HATTNER

**LINGUAGEM, NOVA RETÓRICA E VIOLÊNCIA VERBAL NAS REDES SOCIAIS****LANGUAGE, NEW RHETORIC AND VERBAL AGGRESSIVENESS IN SOCIAL NETWORK****16**

↳ Luís Cláudio Dallier SALDANHA - Milca TSCHERNE

**O PAPEL DO VOCABULÁRIO NA OBSERVAÇÃO DO EFEITO RETROATIVO EM UM CONTEXTO DE PREPARAÇÃO PARA CERTIFICAÇÃO INTERNACIONAL DE PROFICIÊNCIA****THE ROLE OF THE VOCABULARY INVOLVED IN THE WASHBACK EFFECT IN A PREPARATORY COURSE FOR INTERNATIONAL CERTIFICATION OF PROFICIENCY****27**

↳ Melissa Alves BAFFI-BONVINO

**AS IMPLICAÇÕES DA CONSCIÊNCIA DO HERÓI EM O ATENEU: CRÔNICAS DE SAUDADES, DE RAUL POMPEIA****THE IMPLICATIONS OF HERO'S CONSCIOUSNESS IN O ATENEU: CRÔNICAS DE SAUDADES, BY RAUL POMPEIA****42**

↳ Paulo Ricardo Moura da SILVA

**NOVALIS: A DIVINIZAÇÃO DA NATUREZA****NOVALIS: THE DIVINIZATION OF NATURE****58**

↳ Alexandre de Melo ANDRADE

**A MODERNIDADE E O TEMA DA MULTIDÃO EM BAUDELAIRE E ELIOT****THE MODERNITY AND THE THEME OF THE CROWD IN BAUDELAIRE AND ELIOT****68**

↳ Elis Regina Fernandes ALVES

**EXPERIÊNCIA, EXPERIMENTAÇÃO E EXPERIMENTALISMO NA POESIA MODERNA****EXPERIENCE, EXPERIMENTATION AND EXPERIMENTALISM IN MODERN POETRY****85**

↳ André Luiz do AMARAL

**A HORA E A VEZ, NO CONTO A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA, DE GUIMARÃES ROSA****THE TIME AND DE TURN, IN THE STORY A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA, BY GUIMARÃES ROSA****98**

↳ Clarissa Loureiro Marinho BARBOSA - Carlos Eduardo Japiassú de QUEIROZ

**A NARRATIVA DO OLHAR: VISUALIDADE E CEGUEIRA NOS CONTOS DE VICTOR GIUDICE**  
**THE NARRATIVE OF THE GAZE: VISUALITY AND BLINDNESS IN VICTOR GIUDICE'S TALES** 110

↳ Paulo ANDRADE

**VEREDA DA SALVAÇÃO, DE JORGE ANDRADE**  
**VEREDA DA SALVAÇÃO, BY JORGE ANDRADE** 120

↳ Afonso Henrique FÁVERO

**DA IRLANDA PARA O IRLANDÊS: UM PERCURSO (DES)ESTRUTURADOR DA IDENTIDADE NACIONAL EM *THE PLOUGH AND THE STARS* (1926)**  
**FROM IRELAND TO THE IRISH: (DE)CONSTRUCTING A TRAJECTORY OF THE NATIONAL IDENTITY IN *THE PLOUGH AND THE STARS* (1926)** 129

↳ Cláudia PARRA

*Iniciação Científica*

**ASPECTOS DA POESIA DE CAIO FERNANDO ABREU**  
**ASPECTS OF THE POETRY OF CAIO FERNANDO ABREU** 144

↳ Kaio Victor dos Santos RIBEIRO

*Resenhas*

**SEAMUS HEANEY: IMAGINAÇÃO, REELABORAÇÃO E INTERVENÇÃO** 159

↳ Fernando Aparecido POIANA

## EDITORIAL

## Treze Travessias

A Revista de Letras *Travessias Interativas* apresenta seu décimo terceiro volume e nós, editores, estamos felizes pela jornada contínua, um percurso entrelaçado por empenho e persistência que nos permitirá ir muito além de treze Travessias. De temática livre, esta edição reúne artigos que versam sobre questões da teoria literária e da linguística aplicada, além de textos que atravessam os diferentes gêneros literários. Integram o número, por fim, uma resenha e um artigo de iniciação científica.

Iniciamos pelos domínios da teoria literária, desenvolvendo (mais) um pouco a concepção de intertextualidade com o artigo “Nos olhos de quem vê: (mais) algumas considerações sobre o conceito de intertextualidade”, de Álvaro Hattner (UNESP/São José do Rio Preto). Concentrando-se na ideia de intertextualidade como ocorrência que só se manifesta por meio de uma especificidade do olhar, o trabalho propõe uma reavaliação de seus contornos teóricos, com especial atenção às proposições hoje clássicas de Laurent Jenny (1979). Os dois próximos artigos consideram tópicos da linguística aplicada. Os autores Luís Cláudio Dallier Saldanha e Milca Tscherne (UNESA/Rio de Janeiro), em “Linguagem, nova retórica e violência verbal nas redes sociais”, demonstram como a agressividade verbal nas redes sociais impõe desafios educacionais que tocam desde a relação entre linguagem e violência, até a dimensão argumentativa da língua e o respeito à diversidade e à pluralidade. No horizonte das línguas estrangeiras, Melissa Alves Baffi-Bonvino (UNESP/ São José do Rio Preto) com o texto “O papel do vocabulário na observação do efeito retroativo em um contexto de preparação para a certificação internacional de proficiência”, aponta a falta de proficiência e certificação em língua inglesa por parte de estudantes brasileiros como um dos principais obstáculos para o ingresso em programas como o Ciência Sem Fronteiras. Assim, o artigo tem como objetivo investigar o impacto exercido pelo exame IELTS em um curso preparatório voltado à certificação de proficiência com vistas à mobilidade estudantil promovida pelos referidos programas.

O romance é o primeiro gênero literário abordado nesta edição no artigo “As implicações da consciência do herói em *O Ateneu: crônicas de saudades*, de Raul de Pompeia”. Paulo Ricardo Moura da Silva (UNESP/São José do Rio Preto) discute as implicações tensivas que a construção do herói nesse romance coloca em jogo diante das reflexões desenvolvidas por Georg Lukács sobre o herói problemático. A poesia dá continuidade

às análises literárias. Alexandre de Melo Andrade (UFS/São Cristóvão) considera como Novalis, poeta com projeção significativa na arte e no pensamento dos vários romântismos, desenvolveu o tema da natureza tanto na poesia como na prosa em “Novalis: A divinização da natureza”. As diferentes perspectivas sobre modernidade na poesia de Charles Baudelaire e T. S. Eliot é o assunto em “A modernidade e o tema da multidão em Baudelaire e Eliot”, de Elis Regina Fernandes Alves (UFAM-IEAA/Humaitá). O texto de André Luiz do Amaral (UNESP/São José do Rio Preto), “Experiência, experimentação e experimentalismo na poesia moderna”, sustentado pelas leituras de Theodor W. Adorno e Walter Benjamin, propõe uma discussão acerca das relações entre experiência estética, experimentação e experimentalismo na modernidade. Na sequência, o denominador comum dos dois artigos seguintes é o estudo de contos de autores brasileiros. “A hora e a vez, no conto *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa”, de Clarissa Loureiro Marinho Barbosa (UPE/Petrolina) e Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz (UFS/São Cristóvão), discute como o autor, ao recriar a relação do brasileiro com o catolicismo popular, reinventa a relação filosófica do homem com a religião, demonstrando como a prosa de Guimarães Rosa transita de uma discussão local para uma global, quando aborda medos e anseios humanos. Os contos “Minha mãe” e “Cumplicidade” são o objeto de análise em “A narrativa do olhar: visualidade e cegueira nos contos de Victor Giudice”, de Paulo de Andrade (UNESP/Araraquara), que pretende evidenciar como, ao se utilizar das imagens visuais, os narradores refletem sobre falso moralismo e hipocrisias sociais. Os artigos sobre teatro, “*Vereda da salvação*, de Jorge de Andrade”, de Afonso Henrique Fávero (UFS/São Cristóvão) e “Da Irlanda para o irlandês: Um percurso des(estruturador) da identidade nacional em *The Plough and the Stars*”, de Claudia Parra (UNESP/São José do Rio Preto), completam o ciclo de textos sobre literatura. No primeiro, uma análise da peça de Jorge Andrade, o autor procura apontar como o dramaturgo reproduz literariamente os descompassos de um universo convulso, levando em consideração o conjunto de sua dramaturgia. No segundo, tendo em conta o cenário político irlandês do início do século XX, a autora faz uma leitura de *The Plough and the Stars*, de Sean O’Casey, propondo reflexões acerca da identidade feminina e da retórica nacionalista irlandesa.

Fernando Aparecido Poiana (UNESP/São José do Rio Preto) avança um pouco mais nos caminhos da literatura irlandesa em “Seamus Heaney: Imaginação, reelaboração e intervenção”, uma resenha sobre o livro póstumo do poeta norte-irlandês Seamus Heaney, *New Selected Poems* (1988-2013), publicado em 2014. E, finalizando, na seção de iniciação científica, Kaio Victor dos Santos Ribeiro (UFS/São Cristóvão), sob orientação da Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade (UFS/São Cristóvão), faz uma apresentação de aspectos marcantes da obra ainda pouco conhecida *Poemas nunca publicados de Caio Fernando Abreu*, em “Aspectos da poesia de Caio Fernando Abreu”.

Muitas pessoas se envolveram na criação desta nossa décima terceira revista, e a elas somos gratos. Temos certeza de que a multiplicidade dos olhares teóricos e analíticos aqui apresentados propiciarão aos leitores uma proveitosa e agradável travessia pelo mundo das Letras.

Os editores,

Alexandre de Melo Andrade - *Editor-chefe*

Cláudia Parra - *Editora-adjunta*

Leonardo Vicente Vivaldo - *Editor-adjunto*

Valéria da Fonseca Castrequini - *Editora-adjunta*

**NOS OLHOS DE QUEM VÊ: (MAIS) ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O  
CONCEITO DE INTERTEXTUALIDADE****THROUGH THE EYES OF THE BEHOLDER: (SOME MORE)  
CONSIDERATIONS ON THE CONCEPT OF INTERTEXTUALITY**Alvaro HATTNER<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho procura discutir questões gerais e específicas sobre o conceito de intertextualidade, apresentando não só um breve quadro sobre a evolução do uso do conceito como elemento operacional em Estudos Literários, mas também uma reavaliação de seus contornos teóricos, com especial atenção às proposições hoje clássicas de Laurent Jenny (1979). A ideia principal que se desenvolve aqui é a de intertextualidade como ocorrência que só se manifesta por meio de uma especificidade do olhar. Além disso, são feitas algumas considerações sobre a importância dos intertextos para as novas arquiteturas textuais ou neonarrativas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intertextualidade; Leitor; Dialogismo; Neonarrativa.

**ABSTRACT:** General and specific issues around the concept of intertextuality are discussed. A brief description of the evolution of that concept is presented as well as a reappraisal of its theoretical outline with focus on Laurent Jenny's propositions (1979). The main idea introduced here is that of intertextuality as a textual occurrence that can only be seen through the eyes of the beholder.

**KEYWORDS:** Intertextuality; Reader; Dialogism; Neonarrative.

Um número significativo de estudiosos que abordam a questão da intertextualidade manifesta consenso ao afirmar que o termo teria sido usado pela primeira vez pela semiótica francesa Julia Kristeva no final da década de 1960.<sup>2</sup> É de Kristeva a proposição fundamental da noção de intertextualidade, ou seja, a de que todo texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de um outro texto. Nesse sentido, é importante observar, com Laurent Jenny (1979, p. 13), que “texto”, para Kristeva, torna-se sinônimo de “sistemas de signos”. Sob essa designação poderiam ser incluídas obras literárias e quaisquer outros construtos artísticos, linguagens orais e sistemas simbólicos, sociais ou inconscientes.

---

<sup>1</sup> Departamento de Letras Modernas. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto, SP. Email: [hattner@ibilce.unesp.br](mailto:hattner@ibilce.unesp.br).

<sup>2</sup> Cf. COLAPIETRO (1993, p. 123); JENNY, L (1973, p. 13); DUCROT, O., TODOROV, T., *Dicionário das ciências da linguagem*. (1982, p. 422); PERRONE-MOISÉS, L. (1990, p. 94); SAMOYAL (2008, p. 15). As vozes discordantes parecem ser as de GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J., (2011, p. 252) que apontam Bakhtin como introdutor do conceito de intertextualidade. Para uma discussão ampla e instigante sobre o tema da recepção de Kristeva nas academias anglo-americana e francesa, ver ORR (2003).

No entanto, pode-se afirmar que a reflexão sobre o conceito de intertextualidade remonta ao grupo dos chamados “Formalistas Russos” (particularmente V. Chklovski e J. Tynianov) e, em especial, a Mikhail Bakhtin.

No ensaio “A arte como procedimento”, de 1917, Chklovski (1978, p. 41) afirma que “quanto mais se compreende uma época, mais nos persuadimos de que as imagens consideradas como a criação de tal poeta são tomadas emprestadas de outros poetas quase que sem alteração.” Nesse mesmo ensaio, esse autor apresenta outra observação diretamente relacionada à noção de intertextualidade que temos atualmente. Para ele, o caráter estético de um objeto resulta de nossa forma de percepção desse objeto. Isto sem dúvida se relaciona à posição do leitor como elemento componente da construção intertextual do sentido. Este aspecto voltará a ser tratado mais à frente.

Por sua vez, Tynianov (1978, p. 108), valendo-se da noção de obra literária (e, por extensão, de literatura) como sistema, propõe o conceito de função construtiva da obra, ou seja, sua possibilidade de se correlacionar com outros elementos de um mesmo sistema e, conseqüentemente, com o sistema inteiro. Ao estabelecer essa noção de correlação, Tynianov antecipa, de certa forma, uma das vigas mestras do conceito de intertextualidade.

É importante também notar que Tynianov (1978, p. 117), já em 1927, ou seja, muito antes das angústias de Harold Bloom, está preocupado com a questão da “influência”. E, em uma passagem sem dúvida relevante para os estudos sobre intertextualidade, afirma que a questão cronológica sobre “quem disse primeiro” não é essencial. Pode-se observar, ainda, que não seria possível responder a essa pergunta com precisão, uma vez que fazê-lo seria determinar a existência de um “texto matriz”, o que, tendo em vista o conceito de intertextualidade, representa uma contradição de termos. Ainda assim, quando olhamos para diálogos entre textos envolvidos em processos de adaptação “simples” (a passagem de um romance para um filme, por exemplo), pode-se convencionar a existência de um texto primordial, que G. Genette (1997) chama de “hipotexto”.

Dessa forma, ao entender a literatura e, por extensão, outras formas de expressão/manifestação cultural (música, pintura, dança, etc.) como sistemas, e, ao pressupor a inerente correlação que entre eles existe, caminho rumo à ideia de que uma obra é inconcebível fora de um sistema e fora das relações que este sistema estabelece com diversos outros sistemas. Assim, as obras (ou quaisquer manifestações discursivas) não representam entidades marcadas por simetria e, por assim dizer, encarceramento,

mas, como afirma Tynianov, são caracterizadas por uma dinâmica equacionada por sinais de correlação, integração e intersecção, aproximação e distanciamento, analogia e oposição. Nesse sentido, a intertextualidade, como (inter)relação e (co)relação, representa a condição de existência da própria textualidade. Como afirmou Barthes (1975, p. 36), o intertexto é “a impossibilidade de viver fora do texto infinito”.

Os conceitos de “heteroglossia”, “polifonia” e, principalmente, “dialogismo” propostos por Bakhtin representam contribuições fundamentais para o desenvolvimento de uma teoria da intertextualidade. Além disso, como afirma R. Stam (1992, p. 14, 18), as categorias conceituais bakhtinianas revelam grande identidade “com a diferença e a alteridade, com tudo aquilo que é marginal e excluído”, mostrando-se especialmente adequadas para a análise de práticas discursivas que se posicionam como polêmicas. O pressuposto da contestação que está implícito na polêmica aponta para a prática dialógica, para o reconhecimento das relações entre o eu e o outro, para a ideia, fundamental para Bakhtin, de que a vida é vivida nas fronteiras entre a particularidade de nossa experiência individual e a experiência pessoal dos outros.

A afirmação central que norteia o conceito de dialogismo é a da existência de uma relação entre um enunciado e outros enunciados. Nesse sentido, a pressuposição de uma intersecção entre os enunciados, da existência incontestada de seu contato, demonstra a impossibilidade de seu isolamento e autossuficiência:

O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior da esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera (...): refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles. (BAKHTIN, 1997, p. 316).

A definição de intertextualidade proposta por Kristeva, apresentada anteriormente, nada mais é que um desdobramento da concepção de dialogismo. Como nos diz Linda Hutcheon (1991, p. 165), Kristeva reelabora as noções bakhtinianas de polifonia, dialogismo e heteroglossia, as múltiplas vozes de um texto. A partir dessas ideias, ela desenvolveu uma teoria mais rigidamente formalista sobre a irredutível pluralidade de textos dentro e por trás de qualquer texto específico, desviando o foco crítico, da noção do sujeito (o autor) para a ideia de produtividade textual. Bakhtin, nas palavras de Kristeva (1978, p. 75), considera que o dialogismo “designa a escrita ao

mesmo tempo como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor dizendo, como intertextualidade”.

Uma das questões fundamentais sobre a intertextualidade diz respeito ao controle que seria exercido sobre as relações intertextuais por um “texto centralizador” que, segundo Jenny (1973, p. 14), “detém o comando do sentido”. Mas, haveria realmente um "texto centralizador"? Caso a resposta seja positiva, se pudermos determinar uma matriz disseminadora de intertextualidade ou de ocorrências intertextuais, não estaria ela sujeita à mesma regra, ou seja, essa matriz não seria também o intertexto de outra "matriz" que lhe seria anterior?

A matriz, de qualquer forma, não existe por si só, não tem uma "existência autônoma". Assim, parece-me lícito afirmar que a matriz é sempre definida por uma relação que se estabelece entre um leitor implícito, entendido, segundo B. Abdala Jr. (1989, p. 37), como “um leitor ideal imaginado pela enunciação, com quem ela dialogará na escrita”, e um leitor real. Dessa forma, pode-se dizer que a recuperação de sentidos produzidos pela intertextualidade é marcada por uma dupla determinação, ou seja, pela associação das ocorrências vistas como intertextuais às formações discursivas temporalmente mais próximas do leitor real, eliminando as possíveis tensões entre o leitor implícito e o real, e pelo grau de diálogo existente entre esse leitor real e os “cânones” que se estabelecem no interior dos diversos sistemas. Como afirma M. Foucault (1995, p. 28), “não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo de sua instância.”

A suposição da existência de um texto de origem é o que permite a Jenny falar do intertexto como uma espécie de “encruzilhada textual”, uma bifurcação na via de produção de sentido que pode levar o leitor a

ou prosseguir a leitura, vindo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto — ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático "deslocado" e originário de uma sintagmática esquecida. (1973, p. 21).

A primeira "alternativa" não se sustenta: se "prossigo a leitura", isso significa que em algum momento ela foi interrompida e é esse instante de interrupção que coincide com a percepção da ocorrência intertextual. Na verdade, parece-me que a primeira alternativa só pode existir na medida em que o leitor/destinatário não tem qualquer marca

de conhecimento/consciência sobre o “caminho de volta ao texto de origem”. Além disso, a referência intertextual, que assim é percebida, não pode ser considerada como “deslocada”, caso contrário ela não será “intertextual”; tampouco provém de uma “sintagmática esquecida”; melhor seria dizer que pertence a um repertório de textos passivo. A interpretação do que é intertextual não é moldada apenas pelo “texto” ou pelos textos que o constituem intertextualmente, mas também por todos os outros textos que os interpretantes trazem para o processo de interpretação (FAIRCLOUGH, 1991, p. 84-85).

Se, segundo Jenny (1973, p. 5), a apreensão do sentido e da estrutura de uma obra literária só é possível “se a relacionarmos com seus arquétipos — por sua vez abstraídos de longas séries de textos”, é possível dizer que a apreensão de sentido só é possível para o potencial portador de um vasto repertório. A posse de tal repertório (ativo ou passivo) é chamado por S. Nitrini (1997, p. 167) de “erudição do leitor”.

Se, por um lado, a intertextualidade revela-se um conceito operacional eficaz para a abordagem de “manifestações explícitas”, o mesmo não ocorre quando nos dispomos a analisar “ocorrências implícitas”. No entanto, parece-me igualmente problemático (para não dizer impossível) o estabelecimento de uma “gradação do intertexto”, ou seja, a construção de uma escala cujos pontos extremos são o implícito e o explícito.

A impossibilidade de se estabelecer tal gradação está diretamente relacionada à inviabilidade de um controle ou conhecimento dos repertórios individuais, tendo em vista seu alto grau de variabilidade. Além disso, qual seria a finalidade de se estabelecer uma “escala de intertextualidade”? Talvez determinar em que medida um texto se aproximaria das noções de “paródia” e “pastiche” (procedimentos intertextuais *per se*) e, com base nessa observação, imputar a esse texto algum tipo de expressão valorativa, na qual o maior grau de adesão parodística (maior intertextualidade) significaria menor qualidade artística.

Não me parece que essa seja uma justificativa suficiente para a existência (e tentativa de aplicação) de uma gradação da intertextualidade, uma vez que, se continuarmos a usar a paródia como exemplário, poderíamos nos ver diante da necessidade de estabelecer uma “gradação dentro da gradação”, ou seja, a determinação de níveis distintos e hierarquizados de construções parodísticas.

A defesa da noção de que, quanto maior for a presença de intertextualidade, menor seria o valor “literário” ou “cultural” de um texto sem dúvida serviria para apoiar muitas teses dos detratores de diversas manifestações artísticas contemporâneas, em

especial aquelas que poderíamos chamar de “pós-modernas”. Situando-me na contramão desse posicionamento, parece-me que uma das melhores características de um sem-número de textos que poderiam ser considerados pós-modernos é exatamente o alto grau de intertextualidade que apresentam. Acredito que sejam as ocorrências intertextuais que transformam algumas expressões do pós-modernismo “recente” em lugares de infinita recombinação de (inter)textos, os “nós na rede” de que falava Foucault (1995, p. 26). Como já propus em outra ocasião (HATTNER, 2010, p. 12), os procedimentos e estratégias intertextuais contribuem enormemente para a manutenção e/ou reciclagem de uma memória cultural que poderia se perder em universo textual que só tende a aumentar cada vez mais.

Essas expressões incluem o conjunto das novas arquiteturas textuais e aquilo que chamo de “neonarrativas”, isto é, as formas/suportes/produtos que se caracterizam não só pela expressão de um narrar que se constitui por meio do jogo intertextual contínuo, mas também por um altíssimo grau de interatividade por parte do leitor/usuário/consumidor. A construção do sentido (e da narratividade) nos textos que podem ser considerados neonarrativas apoia-se em uma acumulação de “marcas” constitutivas que são essenciais para a transposição, ou adaptação, de tais textos para outros suportes.

De fato, vivemos em uma era de convergência midiática, na qual a integração de múltiplos textos cria uma narrativa tão ampla que não pode ser contida em um único meio. Dessa forma, a noção de neonarrativa coaduna-se com aquilo que Henry Jenkins (2008, p. 98) chama de “um narrar transmidiático” (*transmedia storytelling*). Uma narrativa transmidiática se estabelece por meio de sua expressão em múltiplos suportes textuais, e cada novo texto representa uma nova e valiosa contribuição para o todo. Assim, uma história pode ser apresentada originalmente em um filme e expandida por meio de narrativas gráficas, novelizações, videogames e diversos outros suportes textuais.

Um exemplo bastante evidente desse procedimento é a saga *Star Wars*. Iniciada em 1999, em um projeto originalmente concebido para ser composto por três trilogias, das quais apenas as duas iniciais foram lançadas até agora, a neonarrativa *Star Wars* constituiu-se em um universo narrativo transmidiático, no qual todos seus desdobramentos apresentam absoluta coerência temática e cronológica. A elaboração desses desdobramentos se dá não só pela extensão das narrativas “básicas” apresentadas pelos filmes, mas também por uma transferência de foco dos protagonistas do eixo narrativo fundamental estabelecido pelos filmes para personagens secundários ou até então desconhecidos, cujas histórias são igualmente fascinantes e se desenvolvem em

outros suportes: novelizações, narrativas gráficas, videogames, etc. Narrativas dessa natureza, que contêm a criação de “mundos” variados, são lugares textuais extremamente férteis para a multiplicação de possibilidades de desdobramento em adaptações em diversas arquiteturas textuais.

Os vetores midiáticos presentes na observação de neonarrativas podem ser os mais diversos e, em alguns casos, seus entrecruzamentos e recombinações podem vir a constituir uma regularidade textual potencialmente indicativa de um gênero.

Parece-me importante ressaltar também que, pela mediação da intertextualidade, no processo em que os textos são construídos por meio de outros textos, é preciso levar em consideração as circunstâncias sociais que possibilitam a ocorrência dessa construção. Todo texto representa, simultaneamente, uma instância tanto de uma prática discursiva quanto de uma prática social. Na passagem do texto à condição de discurso, este passa não só a refletir e a representar as entidades e relações sociais, mas também a ser componente inseparável de sua construção e constituição (FAIRCLOUGH, 1991).

Assim, pode-se falar não só em uma inter-relação das práticas discursivas, mas também em uma interdependência entre essas práticas no interior de uma instituição ou da própria sociedade. Os textos baseiam-se em outros textos e, ao mesmo tempo, transformam-nos, sejam eles contemporâneos ou historicamente anteriores. Da mesma forma, as práticas discursivas são geradas pela combinação de outras e sua definição é determinada pelas relações que se estabelecem entre elas, sejam essas relações polêmicas ou contratuais, contestando ou não as práticas e relações hegemônicas existentes.

Para além dessas observações, que parecem ser mais uma tentativa de “antidefinição” da intertextualidade, é fundamental pensar no dinamismo que as ocorrências intertextuais imprimem aos textos. A intertextualidade revela-se como a possibilidade de “não-fossilização” do sentido, “a recusa do ponto final que poderia fechar o sentido e paralisar a forma” (JENNY, 1973, p. 46).

A intertextualidade traz dinamismo aos textos já que ao percebermos o elemento intertextual estamos aceitando dar prosseguimento ao texto, em um processo de construção de sua continuidade. Portanto, interpretar o intertextual não se resume a interpretar apenas o texto ou os textos que o constituem, mas sim todos os outros que o interpretante traz para esse processo. Assim, a apreensão do sentido só é possível para o portador de um vasto repertório discursivo.

O momento de percepção da intertextualidade (que é o momento de sua constituição enquanto tal) representa a aceitação do convite (ou tentativa de sedução) para

dar prosseguimento ao texto, em um processo que implica o reconhecimento de sua incompletude e a construção de sua continuidade. O que conduz à ideia de que as ocorrências do intertexto podem ser partilhadas ou não. No segundo caso, nada há para ser visto, a não ser um vácuo de sentidos. Em algum momento no processo de relação que estabelece com os textos, o leitor/espectador/ouvinte/jogador poderá preencher os vazios e os intertextos ganham existência. Mas apenas nos olhos de quem vê.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, R. *The Pleasure of the Text*. Trad. Richard Miller. New York: Hill & Wang, 1975.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. O. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 39-56.
- COLAPIETRO, V. *Glossary of Semiotics*. New York: Paragon House, 1993.
- DUCROT, O.; TODOROV, T. *Dicionário das ciências da linguagem*. 6. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.
- FAIRCLOUGH, N. *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- FIORIN, J. L. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 30-43.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 4. ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- GENETTE, G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et. al. São Paulo: Contexto, 2011.
- HATTNER, A. Pós-modernismo e cultura popular: algumas observações. *Cadernos de Estudos Culturais*, v. 2, n. 3, p. 9-14, 2010.
- HUTCHEON, L. *Poética do Pós Modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. São Paulo: Imago, 1991.
- JENNY, L. A estratégia da forma. In: JENNY, L. et al. *Intertextualidades* ('Poétique' n. 27). Coimbra: Almedina, 1973.
- KRISTEVA, J. *Semiótica do romance*. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Arcádia, 1978.
- NITRINI, S. Conceitos fundamentais: intertextualidade. In: \_\_\_\_\_. *Literatura comparada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. p. 157-167.
- PERRONE-MOISÉS, L. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: \_\_\_\_\_. *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 88-99.
- STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.
- TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: TOLEDO, D. O. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 108-118.

## LINGUAGEM, NOVA RETÓRICA E VIOLÊNCIA VERBAL NAS REDES SOCIAIS

### LANGUAGE, NEW RHETORIC AND VERBAL AGGRESSIVENESS IN SOCIAL NETWORK

Luís Cláudio Dallier SALDANHA<sup>1</sup>

Milca TSCHERNE<sup>2</sup>

**RESUMO:** A agressividade verbal nas redes sociais ou mídias digitais impõe desafios educacionais que devem levar em conta o exame da relação entre linguagem e violência, além da contribuição dos estudos da Nova Retórica e da Teoria da Argumentação para a construção de práticas de escrita e leitura que privilegiem o diálogo, a dimensão argumentativa da língua e o respeito à diversidade e à pluralidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Nova Retórica; argumentação; mídias digitais; redes sociais.

**ABSTRACT:** Verbal aggression in digital and social media presents an educational challenge that must take into account the relationship between language and violence, alongside contributions from New Rethorical and Argumentation Theory studies to build up practices of writing and reading that will privilege dialogue, the argumentative dimension of language and respect for diversity and plurality.

**KEYWORDS:** New Rethorical; argumentation; digital and social media.

#### 1. Introdução

A profusão de comentários nas redes sociais e nas páginas de *sites* de notícia em reação a artigos, matérias jornalísticas ou mesmo postagens (*posts*) pessoais tem revelado a tensão entre o caráter democrático da Internet e a violência verbal por parte de muitos usuários, além de evidenciar a precariedade dos processos de leitura e escrita.

Tal cenário enseja observações como a do escritor e pesquisador italiano Umberto Eco, ao afirmar que “as redes sociais deram o direito à palavra a legiões de imbecis” (MELITO, 2016), do Historiador Leandro Karnal, que identifica “um fluxo de ódio nas redes sociais” (LETIERI, 2016) ou do jornalista e *blogueiro* Leonardo Sakamoto, ao constatar que “falta amor no mundo, mas falta interpretação de texto também” (SAKAMOTO, 2016).

---

<sup>1</sup> Doutor em Educação (UFSCar), Diretor de Serviços Pedagógicos na Estácio Participações S/A e Professor da Universidade Estácio de Sá (UNESA). Rio de Janeiro/RJ - 20261-063. E-mail: [luis.dallier@estacio.br](mailto:luis.dallier@estacio.br).

<sup>2</sup> Doutora em Estudos Literários (UNESP/ Araraquara) e pós-doutoranda na mesma instituição. Professora da Universidade Estácio de Sá (UNESA). Rio de Janeiro/RJ - 20261-063. E-mail: [milcatscherne@gmail.com](mailto:milcatscherne@gmail.com).

Aliada a práticas de leitura carentes de procedimentos interpretativos adequados, a inabilidade ou incapacidade para o uso de operadores argumentativos pertinentes na escrita aponta para uma limitação na competência discursiva. Além disso, a ausência de abertura ao diálogo real implica a produção de *posts* ou textos que, mesmo remetendo a outros discursos ou ideias, acabam se fechando em si mesmos, numa negação do outro. Esse movimento na direção de silenciar outros discursos, numa rejeição à argumentação, é potencializado nos meios digitais e protegido, quase sempre, pelo anonimato.

Nesse cenário, a palavra, ao invés de evidenciar a “marcha civilizatória do ser humano” que abdica “do uso da força para empregar a persuasão” (FIORIN, 2015, p. 11), revela seu poder de calar o outro e, nas teias das interações virtuais, muitas vezes está a serviço do ódio, do preconceito e da agressividade.

Diante desse quadro, é lugar-comum a recomendação para se ter aula de interpretação de texto a fim de que as ironias e as sutilezas não sejam ignoradas na leitura, numa análise da situação que se mostra centrada na competência textual dos usuários das redes sociais.

Há também o apelo para as aulas de raciocínio lógico a fim de serem evitadas interpretações e conclusões descabidas diante das ideias compartilhadas e seus argumentos ou arrazoados.

É preciso reconhecer, entretanto, que as limitações nas práticas de leitura e escrita associadas à agressividade e à violência verbais impõem desafios educacionais que vão além de aulas de interpretação de texto ou do domínio da lógica formal ou do raciocínio lógico.

A complexidade do desafio imposto pelas redes sociais a partir de uma de suas faces mais visíveis – a agressividade dos textos verbais – revela que parte do enfrentamento dessa questão passa pela formação de sujeitos que vivenciem processos educacionais nos quais são desenvolvidas tanto competências linguístico-discursivas quanto competências socioemocionais.

Neste trabalho, todavia, a ênfase recai sobre domínios de conhecimento relacionados com os estudos linguísticos e, ainda, com o ensino de língua, procurando se aproximar de questões relacionadas com o papel da escola diante da necessidade de cooperar na construção de práticas de leitura e escrita que privilegiem o diálogo, a dimensão argumentativa da língua e o respeito à diversidade e à pluralidade.

Sem a pretensão de responder cabalmente a tais desafios, propõe-se aqui uma aproximação dessas questões a partir da problematização das relações

linguagem/violência e linguagem/lógica para, depois, examinar as possibilidades e contribuições da Nova Retórica e da Teoria da Argumentação no que se refere ao desafio educacional da agressividade verbal nas redes sociais.

## 2. Linguagem e violência

A agressividade verbal nas redes sociais pode ser entendida como a face mais recente das tensões que marcam as interações humanas mediadas pela linguagem, confirmando o que diz Peter Sloterdijk: “Mais comunicação significa em um primeiro momento, acima de tudo, mais conflito” (*apud* ŽIŽEK, 2014).

Não deixa de ser aparentemente paradoxal constatar que a intensificação da comunicação pela linguagem verbal implica mais conflito ou tensão, pois há uma “ideia prevalecente da linguagem e da ordem simbólica como meio de reconciliação e mediação, de coexistência pacífica, por oposição a um meio violento de confronto imediato e cru”. Desse modo, a linguagem superaria o exercício da violência direta por meio do debate, da troca de palavras, pois o diálogo “pressupõe um mínimo de reconhecimento da outra parte”, mesmo que essa troca de palavras comporte eventualmente alguma agressividade (ŽIŽEK, 2014).

Entretanto, a renúncia à violência por meio da linguagem, como fundamento e estrutura da socialização, é uma evidência histórica do processo civilizatório que não elimina a possibilidade da perversão da humanidade pela violência. Assim, quando a violência é instrumentalizada pela própria linguagem, como exemplarmente se verifica nas mídias e redes sociais, tem-se uma distorção da própria “lógica imanente da comunicação simbólica” (ŽIŽEK, 2014).

A violência verbal nas mídias digitais aponta para a relação entre a ambivalência da língua e as contradições do ciberespaço, pois a palavra, ao mesmo tempo em que comunga do caráter fluido, indeterminado, caótico, labiríntico e prenhe de possibilidades infinitas do ciberespaço, também manifesta sua “vocalização para o dizer e o silenciar, construir e destruir, juntar e separar, identificar e diferenciar” (SALDANHA, 2013, p. 101).

Em relação a essa ambivalência da linguagem, não deixa de ser emblemático que, no contexto das interatividades textuais entre usuários de redes sociais ou *sites* noticiosos, as postagens ou comentários acabem

[...] contribuindo para correções e atualizações do texto original ou para complementar informações e, até mesmo, criticamente proporem uma apreciação e revisão do texto. No entanto, também é possível constatar que se multiplicam mais facilmente as mensagens que agridem e ridicularizam o outro, que tentam desmerecer e anular não somente a opinião contrária mas a própria pessoa que nela se manifesta. (SALDANHA, 2013, p. 101).

A íntima ligação da violência à linguagem no processo de produção de sentido revela, nos meios digitais, a relação inexorável da agressividade à própria linguagem, além de apontar para a pertinência de se reconhecer que também violentamos a linguagem, “e por conseguinte, agredimos a nós mesmos e àqueles que nos rodeiam” (BENÍCIO, 2007).

Para ŽIŽEK (2014), “a violência verbal não é uma distorção secundária, mas o último recurso de toda a violência especificamente humana”, uma vez que “é a linguagem, e não o interesse egoísta primitivo, o primeiro e maior fator de divisão entre nós”.

Se retrocedermos a um contexto um pouco anterior à interatividade textual promovida pelos ambientes virtuais, poderemos encontrar nos livros didáticos antologias de textos, tais como os propagados hoje pelas redes sociais, que reafirmam preconceitos, posturas ofensivas, sexistas e de intolerância, de manutenção de injustiças sociais e de conformismo. Em *Mentiras que parecem verdades*, Umberto Eco e Marisa Bonazzi recolheram 82 textos nos livros de leitura, de amplo uso pelo sistema educacional italiano, nos quais identificaram que,

[...] através deles, a criança é educada para uma realidade inexistente... Que quando os problemas (e a resposta a eles fornecida) dizem respeito à vida real, são colocados e resolvidos de forma a educar um pequeno escravo, preparado para aceitar o abuso, o sofrimento, a injustiça e para ficar satisfeito com isto. Enfim, os livros de leitura contam mentiras, educam os jovens para uma falsa realidade, enchem sua cabeça com lugares comuns, coisas chás, com atitudes não críticas. (ECO; BONAZZI, 1980, p. 16).

O fenômeno da agressividade verbal nas redes sociais, potencializado pelas facilidades dos recursos digitais, guarda uma relação ancestral com a violência humana que se manifesta pela linguagem e, por isso, também sempre esteve presente na escola por meio de todos os discursos que ali circulam, inclusive os veiculados pelo próprio material didático.

O enfrentamento dos desafios educacionais que tal situação comporta precisa evitar uma compreensão do problema que reduza a causa da violência verbal ao meio utilizado ou ao anonimato na Internet, numa condenação simplista da tecnologia.

Tanto a linguagem quanto a tecnologia comportam ambivalências e ambiguidades que impõem o reconhecimento da complexidade do problema. Assim, deve-se levar em conta as peculiaridades e os riscos contidos nos produtos e recursos tecnológicos, ao mesmo tempo em que se identificam as dimensões linguístico-discursivas da violência verbal manifestadas nas mídias digitais.

Como já aludido anteriormente, uma das formas de tratar essa questão, pelo viés do uso da linguagem compreendida como expressão do pensamento, está relacionada com a identificação da necessidade de se “ensinar a pensar” ou, mais precisamente, com o lançar mão do raciocínio lógico nas práticas de leitura e escrita de mensagens nas redes sociais. Esse entendimento precisa ser problematizado para que se avalie sua contribuição no debate acerca dos desafios educacionais que a violência verbal nas mídias digitais impõem.

### 3. Linguagem e raciocínio lógico

Há correntemente um diagnóstico da agressividade verbal na Internet que identifica no aprendizado e uso do raciocínio lógico uma saída para tal situação. A irracionalidade e o pensamento irrefletido resultariam em embates verbais marcados pela estupidez, violência e obscurantismo.

Se a linguagem irascível é muitas vezes reação à carência de racionalidade e lógica da fala do outro ou até mesmo resultado de uma incapacidade de se pensar logicamente, então o aprendizado de raciocínio lógico seria uma forma de garantir práticas de leitura e escrita mais condizentes e pertinentes ao diálogo civilizado e inteligente.

De fato, não se deve negar a relevância do ensino-aprendizado de raciocínio lógico, da contribuição da lógica clássica e a identificação das formas de raciocínio para o desenvolvimento do pensamento e construção do conhecimento. No contexto das mídias digitais, em que a informação disponível necessita de ser processada, editada, articulada, analisada, esse pode ser um recurso importante. Além disso, os raciocínios dedutivos e a lógica formal podem ajudar a evitar armadilhas na argumentação (FIORIN, 2015, p. 58).

No entanto, ao lidar com a questão da argumentação ou do uso da língua nas interações sociais, não é prudente se furtar ao reconhecimento de que “a linguagem humana não funciona segundo os princípios da lógica clássica” (FIORIN, 2015, p. 47).

A língua, como experiência de interação humana, não se reduz a um código por meio do qual a verdade se apresenta, necessariamente, a partir da demonstração, de evidências ou de raciocínios baseados em premissas caracterizadas como necessárias, que conduzem a conclusões necessariamente verdadeiras.

Nas interações mediadas pela linguagem verbal, as premissas contingentes conduzem a conclusões prováveis, assim “trabalha-se com o que é contingente, histórico, possível, provável. Por isso, é necessário convencer. Não se trata simplesmente de demonstrar, mas de mover corações e mentes” (FIORIN, 2015, p. 56).

Essa compreensão da linguagem verbal associada ao convencimento pela argumentação e não à lógica formal por meio da qual a verdade é demonstrada remonta à retórica antiga.

A partir da retórica antiga de Aristóteles (1991, I, 2, 1356b-1358a; 2005, I, 1; II, 27), pode-se identificar, pelo menos, dois tipos de raciocínios: os necessários e os preferíveis. Os argumentos necessários fazem parte do domínio da lógica formal, enquanto os raciocínios preferíveis são do âmbito da retórica, pois conduzem a conclusões que não advêm “imperiosamente das premissas colocadas, [já que] a conclusão é provável, possível, plausível, mas não logicamente necessária” (FIORIN, 2015, p. 115).

A lógica formal, “entendida como um sistema de regras do bem pensar, independentes do conteúdo” (MAZZOTTI, 2006a, p. 542), pode ser válida para o discurso racional em que “se visa uma verdade universal e necessária”. No entanto, há uma outra dimensão ou orientação do discurso racional que não está centrada na demonstração, antes é orientada pela argumentação, buscando “uma verdade relativa e plausível”.

Essa verdade provável ou plausível não implica a falta de lógica ou de raciocínio, mas demanda outra lógica, já que a argumentação é também um processo racional, pois

[...] é inegável que raciocinamos, mesmo quando não calculamos, quando de uma deliberação íntima ou de uma discussão pública, apresentando argumentos a favor ou contra uma tese, criticando ou refutando uma crítica. Em todos estes casos, não se demonstra, como em matemática, mas argumenta-se. (PERELMAN, 1993, p. 24).

Desse modo, ainda que o raciocínio lógico ou a lógica formal tenham sua serventia, ao se destacar a linguagem verbal nas interações em que sobressaem a agressividade e a irracionalidade nos embates nas redes sociais, deve-se reconhecer que:

[...] nos domínios em que se trata de estabelecer aquilo que é preferível, o que é aceitável e razoável, os raciocínios não são nem deduções corretas nem induções do particular para o geral, mas argumentações de toda a espécie, visando ganhar a adesão dos espíritos às teses que se apresentam ao seu assentimento. (PERELMAN, 1993, p. 15).

Tudo isso aponta para a necessidade de se abordar o problema da agressividade verbal nas redes sociais a partir da contribuição dos estudos da Nova Retórica e da Teoria da Argumentação, que enfatizam a competência argumentativa e a capacidade de dialogar na busca ou construção de consensos ou de verdades possíveis.

Desse modo, vale atinar para as contribuições dessas áreas de conhecimento para o entendimento dos procedimentos e recursos de argumentação no estabelecimento de diálogos e interações que consideram o discurso do outro no processo de convencimento e persuasão. Como afirma Mazzotti (2006b, p.150-151), “se a verdade é um consenso”, o que se faz relevante é “compreender as razões que as pessoas apresentam para adotarem este ou aquele argumento”.

#### **4. Nova Retórica e Teoria da Argumentação na sala de aula**

Se a violência verbal implica desafios educacionais que podem ser assumidos a partir da compreensão de que os argumentos cooperam para a construção de consensos e verdades possíveis nos processos de convencimento, então se faz imprescindível o entendimento da linguagem, pois não é suficiente “mudar a linguagem para que a discriminação deixe de existir” (FIORIN, 2015, p. 89).

As palavras ferem. Por isso, para criar um mundo melhor, é importante usar uma linguagem que não machuque os outros, que não revele preconceitos, que não produza discriminação. É necessário, porém, que, para ter eficácia, esse trabalho sobre a palavra respeite a natureza e o funcionamento da linguagem. (FIORIN, 2015, p. 90).

Desse modo, aliado a um processo de formação que vise o respeito às diversidades e o cultivo da pluralidade de ideias e de pensamento, deve-se trabalhar as possibilidades da linguagem na construção de diálogos, desenvolvimento de recursos argumentativos e busca de consensos.

Conhecer a linguagem e como ela funciona é, então, uma das tarefas que a escola deve assumir, pois

[...] cabe à escola desenvolver no aluno as principais competências linguístico-discursivas para torná-lo apto à vida em sociedade. Produzir diferentes tipos de textos e de discursos (entre eles, o persuasivo) constitui uma dessas competências. Para que ela seja aprendida, é necessário que o aluno conheça a organização retórica predominante. (MASSMANN, 2011, p. 365).

Nesse sentido, o estudo da linguagem a partir das contribuições da Nova Retórica e da Teoria da Argumentação, à luz também das contribuições das Teorias do Discurso, pode ser um caminho para o ensino-aprendizado de língua se converter numa importante dimensão formativa do sujeito capaz de práticas de leitura e escrita que privilegiem o convencimento e a persuasão.

A sala de aula pode ser vista como um contraponto às redes sociais, seja pelo seu caráter institucional resistente às inovações, aspecto geralmente tomado como negativo, seja pelas possibilidades de aprendizado que cooperam para a produção de discursos que respeitem o discurso do outro e incorpore a pluralidade.

O professor de língua portuguesa, ao assumir as contribuições teóricas advindas do campo da Nova Retórica e se valer dos recursos da Teoria da Argumentação, pode participar da construção de discursos em sala de aula que procurem mudar a realidade na qual “a escola nos ensina a decifrar as palavras, a traçar as suas letras, [mas não] nos ensina, verdadeiramente, ler os discursos que se fazem ouvir ao nosso redor” (KLINKENBERG, 2001, p. 12).

Para Sírio Possenti (2003 *apud* FIORIN, 2015, p. 79), “todo discurso constitui-se em oposição a outro discurso. No embate entre eles, constrói-se um simulacro da palavra do outro. Com efeito, não se combate o discurso alheio, mas uma imagem que se cria dele a partir das categorias semânticas do discurso que polemiza com ele”.

Muitas vezes, o ambiente escolar exemplifica esse embate entre discursos, inclusive na própria relação educador-educando. Na verdade,

a sala de aula torna-se um espaço de produção textual cujas circunstâncias de enunciação regem a relação professor-aluno e funcionam como mecanismos de coerção genérica e situacional às produções textuais à medida que orientam sua organização retórica, isto é, o que se diz e como se diz.” (MASSMANN, 2011, p. 367-367).

O que se deve perceber é que o trabalho com a língua em sala de aula objetivando a formação de competências linguístico-discursivas que privilegiem os processos argumentativos precisa incluir também as interações entre professores e alunos e, ainda, entre os próprios alunos. Os exercícios e as atividades com a linguagem podem, assim, partir da própria realidade ou do contexto em que se dão as interações reais, levando-se em conta o discurso docente e o discurso dos alunos como campo privilegiado de observação e trabalho.

A possível solução que Umberto Eco (1980) sugere para que os textos e os materiais que circulem no ambiente escolar de fato contribuam para a formação do aluno não é a de fazer livros com textos melhores, mas fornecer aos alunos e aos professores bibliotecas escolares tão ricas e uma tal disponibilidade para a realidade (a realidade dos jornais, da vida de todos os dias, dos debates das redes sociais) que a aquisição de noções verdadeiramente úteis se dê por meio da livre exploração do mundo.

Superando práticas de linguagem artificiais e desconectadas do mundo do aluno, o ensino-aprendizado de língua pode incluir diversas estratégias discursivas, recursos argumentativos e conceitos como discurso, orador ou enunciador, auditório ou enunciatário em exercícios ou atividades organicamente relacionados com o contexto do aluno.

Considerando as peculiaridades e o contexto de cada ano ou série que o aluno cursa, atividades de análise retórica, estudos dos fatores de argumentação e recursos argumentativos, organização do discurso e do texto argumentativo são aspectos que podem ser trabalhados e desenvolvidos nas aulas de língua portuguesa.

## 5. Conclusão

A necessidade de trabalhar o ensino-aprendizado de língua portuguesa para o desenvolvimento de competências e habilidades discursivas que privilegiem os recursos argumentativos e o potencial dialógico da linguagem evidencia, assim, a pertinência da inclusão dos estudos da Nova Retórica nos programas de formação de professores, particularmente, dos cursos de Letras e de Pedagogia, integrados às contribuições advindas das teorias do discurso.

Essa é uma das formas de responder ao desafio educacional que surge das redes e mídias sociais, no que concerne à instrumentalização da violência pela linguagem e à precariedade das práticas de leitura e de escrita.

Professores com formação adequada e que incorporem as contribuições da Nova Retórica, das teorias do discurso e de outras vertentes dos estudos linguísticos podem, assim, desenvolver com seus alunos práticas que explorem as possibilidades e os recursos da língua no processo ensino-aprendizado.

Além disso, o entendimento da linguagem e seu funcionamento, dentro do contexto das relações e interações em sociedade, pode ser um dos caminhos para a construção de discursos que estejam alinhados ao respeito às diversidades que se manifestam nas mídias e redes sociais.

Trazer para os cursos de formação de professores e para a sala de aula na educação básica o estudo da Nova Retórica ou da argumentação é uma forma de reforçar os fundamentos de uma sociedade em que o discurso é menos coercitivo e mais persuasivo. Assim, a prática pedagógica que explora os discursos argumentativos apresenta as possibilidades para a defesa de ideias, teses ou pontos de vista no processo de comunicação e interação.

Comunicar é agir sobre o outro e, por conseguinte, não só levá-lo a receber e compreender mensagens, mas é fazê-lo aceitar o que é transmitido, crer naquilo que se diz, fazer aquilo que se propõe, [...] comunicar não é fazer saber, mas principalmente fazer crer e fazer fazer. [...] Argumentar, em sentido lato, é fornecer razões em favor de determinada tese. (FIORIN, 2015, p. 76-77).

Desse modo, a violência verbal ou a precariedade na construção de textos visando a imposição de algum ponto de vista ou verdade podem encontrar contraposição no esforço empregado para a formação de sujeitos e cidadãos que constroem discursos que buscam o convencimento ou persuasão, abdicando da palavra coercitiva e agressiva.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Rhétorique*. Paris: Librairie Générale Française, 1991.
- \_\_\_\_\_. Analíticos anteriores. Trad. Edson Bini. In: ARISTÓTELES. *Órganon*. Bauru: EDIPRO, 2005.
- BENÍCIO, Milla C. A violência da linguagem. *Revista Garrafa*, UFRJ, jul./set. 2007. Disponível em: [http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/index\\_revistagarrafa.htm](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/index_revistagarrafa.htm). Acessado em: 27 out. 2014.
- CUNHA, Marcos V. da. História da educação e retórica: *ethos* e *pathos* como meios de prova. In: SILVA, M.; VALDEMARIN, V. T. (Orgs.) *Pesquisa em educação: métodos e modos de fazer*. São Paulo: UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- ECO, Umberto; BONAZZI, Marisa. *Mentiras que parecem verdades*. São Paulo, Summus, 1980.

- FIORIN, José Luiz. *Argumentação*. São Paulo: Contexto, 2015.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. Prefácio. In: MOSCA, L. L. S. (Org.) *Retóricas de ontem e de hoje*. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2001.
- LETIERI, Rebeca. “Há um fluxo de ódio nas redes sociais, e precisamos mudar isso”, diz o professor Leandro Karnal. Disponível em: <http://www.marciapeltier.com.br/ha-hoje-um-fluxo-de-odio-nas-redes-sociais-diz-o-professor-leandro-karnal/>. Acessado em 05 maio de 2017.
- MASSMANN, Debora. A arte de argumentar na sala de aula. *Letras*, Santa Maria, v. 21, n. 42, p. 363-385, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/download/12187/7581>. Acesso em: 15 mai. 2017.
- MAZZOTTI, Tarso. Ciências da educação em questão. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.32, n.3, p.539-50, set./dez. 2006a.
- \_\_\_\_\_. A verdade como consenso determinado pelas técnicas argumentativas. In: VIDAL, V.; CASTRO, S. (Orgs.). *A questão da verdade: da metafísica moderna ao pragmatismo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006b.
- MELITO, Leandro. Umberto Eco: lembre 15 frases do autor italiano. *EBC. Cultura*. 20 fev. 2016. Disponível em: <http://www.ebc.com.br/cultura/2016/02/umberto-eco-lembre-15-frases-do-autor-italiano> Acesso em 02/05/2017.
- PERELMAN, Chaim. *O império retórico: retórica e argumentação*. Porto: Edições Asa, 1993.
- SAKAMOTO, Leonardo. *O que aprendi sendo xingado na internet*. São Paulo: Leya, 2016.
- SALDANHA, Luís C. D. Do *schibboleth* ao digital: a palavra nos espaços de indeterminação. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 35, n. 1, p.95-105, jan/jun. 2013 Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/5259>. Acesso em 10 mar. 2017.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014.

**O PAPEL DO VOCABULÁRIO NA OBSERVAÇÃO DO EFEITO  
RETROATIVO EM UM CONTEXTO DE PREPARAÇÃO PARA  
CERTIFICAÇÃO INTERNACIONAL DE PROFICIÊNCIA**

**THE ROLE OF THE VOCABULARY INVOLVED IN THE WASHBACK  
EFFECT IN A PREPARATORY COURSE FOR INTERNATIONAL  
CERTIFICATION OF PROFICIENCY**

Melissa Alves BAFFI-BONVINO<sup>1</sup>

**RESUMO:** Um dos principais entraves encontrados por estudantes brasileiros que pretendem participar de programas desenvolvidos no exterior, como o Ciência Sem Fronteiras e o Idioma sem Fronteiras, é a falta de proficiência em língua inglesa e, conseqüentemente, a ausência de uma certificação internacional que comprove a competência do candidato nas quatro habilidades linguísticas. Ampliando-se o foco para a influência que um exame de proficiência exerce no processo de ensino e aprendizagem, o efeito retroativo, este artigo tem como objetivo investigar o impacto exercido pelo exame IELTS em um curso preparatório voltado à certificação de proficiência com vistas à mobilidade estudantil promovida pelos referidos programas. Este estudo se justifica por juntar-se às pesquisas nacionais e internacionais na área de avaliação em língua estrangeira, tendo como foco principal o vocabulário como um dos aspectos principais da proficiência linguística. Objetiva-se contribuir para que os envolvidos no processo de ensino e aprendizagem de língua estrangeira, sejam eles alunos, professores ou examinadores, se conscientizem dos aspectos envolvidos em contextos que consideram a importância de uma proficiência apropriada, aquela para fins de uso futuro de uma língua estrangeira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Proficiência; Vocabulário; Efeito Retroativo; Certificação Internacional.

**ABSTRACT:** One of the major constraints encountered by Brazilian students who want to participate in programs developed abroad, such as Science Without Borders and Language without Borders, is the lack of proficiency in English and, consequently, the lack of an international certification that proves a candidate's competence in the four language skill domains. Expanding the focus for the influence of language proficiency exams on the teaching and learning process, the washback effect, this article aims to investigate the impact of IELTS exam on a preparatory course aimed at the certification of proficiency toward student mobility offered by these programs. This study is justified by the eventually increasing research in the area of language assessment, focusing primarily on vocabulary as one of the main aspects of language proficiency. It is intended to help those involved in the teaching and learning process of foreign languages, whether they are students, teachers or examiners, become aware of the aspects involved in contexts that consider the importance of appropriate proficiency, that for the future use of a foreign language.

**KEYWORDS:** Language Proficiency. Vocabulary. Washback Effect. International Certification.

---

<sup>1</sup> Docente no Departamento de Letras Modernas, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, UNESP, São José do Rio Preto, SP, Brasil. Mestre e Doutora em Estudos Linguísticos pela mesma instituição. Área de concentração: Linguística Aplicada. Email: [melissa@ibilce.unesp.br](mailto:melissa@ibilce.unesp.br).

## 1. Considerações iniciais

A busca pela certificação de proficiência em língua estrangeira tem crescido substancialmente nos últimos anos, motivada principalmente pela questão da mobilidade acadêmica e profissional, que tem em vista a expansão, consolidação e internacionalização da ciência e tecnologia por meio do intercâmbio estabelecido entre milhares de estudantes de graduação e pós-graduação no mundo todo. No Brasil, com o início do programa “Ciências sem Fronteiras” (CsF) em 2011, alunos de universidades públicas passaram a realizar parte de seus estudos no exterior, com auxílio governamental.

Por meio do CsF, uma iniciativa conjunta dos Ministérios da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI) e do Ministério da Educação (MEC), suas respectivas instituições de fomento (CNPq e Capes) e as Secretarias de Ensino Superior e de Ensino Tecnológico do MEC, estimulou-se ainda mais o interesse pela aquisição de uma língua estrangeira e, conseqüentemente, surgiram novos programas e propostas voltados a esse fim.

O programa “Idiomas sem Fronteiras” (IsF), por exemplo, foi elaborado com o objetivo de proporcionar, através do CsF e de outros programas de mobilidade estudantil, oportunidades de acesso a universidades de países onde a educação superior é conduzida, em sua totalidade ou em parte, por meio de línguas estrangeiras. As ações do IsF incluem a oferta de cursos de língua estrangeira, a distância e presenciais, em comunidades universitárias brasileiras. Incluem, ainda, cursos preparatórios e aplicação de exames de proficiência.

Os cursos preparatórios oferecidos nesse contexto são de suma importância, uma vez que quanto mais relevante o exame, maior é a necessidade de práticas específicas de preparação para os envolvidos, segundo Mehrens e Kaminsky (1989). A obtenção de bolsas oferecidas, seja pelo CsF ou IsF, está condicionada, dentre outros requisitos, ao bom desempenho linguístico e à conseqüente certificação por exames de proficiência em língua estrangeira, principalmente em língua inglesa, certificação obtida por meio de exames consagrados como TOEFL<sup>2</sup> (*Test of English as a Foreign Language*) e IELTS<sup>3</sup> (*International English Language Testing System*). No entanto, o baixo nível de proficiência em língua estrangeira, particularmente em língua inglesa, apresentado por alunos brasileiros e identificado pelo processo seletivo do CsF, tem sido amplamente

---

<sup>2</sup> Disponível em: [https://www.ets.org/toefl\\_itp](https://www.ets.org/toefl_itp).

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.ielts.org/>.

veiculado na mídia nacional e determinado como a principal barreira para a obtenção de bolsas de estudos, conforme apontado por Kobayashi (2016).

Considerando esse contexto, o presente artigo tem como objetivo apresentar uma breve reflexão sobre o papel do vocabulário observado no efeito retroativo exercido em um contexto de um curso preparatório para o exame IELTS. Para tanto, aborda-se de maneira breve, inicialmente, a questão da proficiência em língua estrangeira, sob o prisma dos conceitos de efeito retroativo e impacto. Em seguida, trata-se de questões que envolvem o vocabulário como aspecto dessa proficiência. Na sequência, apresenta-se a metodologia adotada na pesquisa e, por fim, são apresentados e discutidos os resultados obtidos.

## **2. Pressupostos Teóricos**

### **2.1 Proficiência em língua estrangeira e efeito retroativo**

A proficiência em determinada língua estrangeira é entendida como a capacidade linguísticocomunicativa de um indivíduo, ou seja, a proficiência é a capacidade de usar da competência e envolve os objetivos e os contextos de uso (SCARAMUCCI, 2000; BAFFI-BONVINO, 2010). Dessa forma, a avaliação de proficiência é motivada com base nas necessidades reais de uso da língua após a realização desse tipo de avaliação (SAVIGNON, 1983; FULCHER, 1997; SCARAMUCCI, 2000; McNAMARA, 2000), ou seja, o construto teórico e as especificações de um determinado exame precisam estar de acordo com os objetivos envolvidos nesse uso futuro da língua.

Portanto, a proficiência enfoca o uso futuro da língua e assim, a avaliação de proficiência se baseia no que se espera que o indivíduo seja capaz de realizar, incluindo o propósito da situação de uso (SCARAMUCCI, 2000), independentemente do contexto de ensino e aprendizagem que fez parte. A proficiência pode até definir os objetivos do processo de ensino e aprendizagem, mas cabe lembrar que é a avaliação de rendimento que está voltada para o passado, para o resultado desse processo e a avaliação de proficiência está pautada no possível futuro uso da língua.

Nas últimas décadas, tem-se observado um crescente reconhecimento das consequências que exames dessa natureza exercem e que perpassam aquelas imediatas e exclusivas ao contexto de ensino e aprendizagem. O uso de exames e seus resultados podem impactar a carreira ou as oportunidades dos examinados de maneira significativa.

Do mesmo modo, exercem impacto sobre sistemas educacionais e a sociedade de um modo geral, uma vez que os resultados de exames são utilizados para um processo de tomada de decisões.

Os fundamentos acerca do conceito de impacto estão intimamente relacionados ao que a literatura nomeia como efeito retroativo. Os conceitos ainda são pouco compreendidos e utilizados de diferentes maneiras nessa área de pesquisa, conforme inicialmente apontado por Scaramucci (2004), uma vez que os estudos sobre o tema são, de certa forma, recentes e os conhecimentos permanecem frágeis.

Os termos efeito retroativo e impacto começaram a ser diferenciados por Alderson e Wall (1993), sendo efeito retroativo referente ao que ocorre dentro de uma sala de aula, enquanto impacto compreende os efeitos dos testes nas pessoas, políticas e práticas de ensino, envolvendo sociedade, escola, sala de aula, entre outros aspectos. Em consonância com Scaramucci (2004), Andrews (2004) afirma que o efeito retroativo se caracteriza como termo técnico que aborda a repercussão dos exames no sistema educacional e impacto como termo não técnico para a ação, podendo funcionar como sinônimo.

Por isso, torna-se relevante considerar o conceito de efeito retroativo (*washback effect*), uma vez que a compreensão do conceito, de acordo com Bachman e Palmer (1996), incide sobre uma ligação complexa, que é a do processo de ensino e aprendizagem com a avaliação, ou seja, considerar o efeito retroativo “pressupõe compreender os mecanismos operantes na relação entre ensino/aprendizagem e avaliação”, de acordo com Scaramucci (2004, p. 204).

Dessa forma, e em suma, o efeito retroativo é entendido como a influência que testes, exames e avaliações em geral possuem sobre os métodos educacionais, professores, alunos e o processo de ensino e aprendizagem, sendo definido, como o impacto ou influência que exames têm sobre o processo de avaliação (SCARAMUCCI, 2004). O efeito retroativo ultrapassa um exame para incluir fatores como grade curricular, conduta de professores e alunos, tanto dentro como fora da sala de aula, e suas percepções da avaliação, referindo-se, portanto, à influência do exame no processo de ensino e aprendizagem (WANG, Y e BAO, 2013; CHENG, WATANABE e CURTIS, 2004; CHENG e CURTIS, 2004, ALDERSON e WALL, 1993).

Basicamente, a literatura apresenta cinco dimensões que caracterizam o conceito de efeito retroativo. A primeira dimensão, da especificidade, é subdividida em geral e específica, de acordo com Scaramucci (2004) e Watanabe (1997; 2004). A dimensão geral é constituída pelo efeito produzido pelo exame sem envolver seu conteúdo ou suas

características, enquanto a específica abarca os aspectos do teste. A segunda, da intensidade, é subdividida entre forte e fraca, sendo o efeito retroativo forte quando está presente em todas as atividades da sala de aula ou em todos os participantes e o fraco apenas encontra-se em parte dos conteúdos. Ao se designar um efeito retroativo longo, presente mesmo quando o exame já foi aplicado e um curto que segue até o final da realização do exame, distingue-se a terceira dimensão, denominada de extensão. A quarta dimensão, a da intencionalidade, consiste nas consequências intencionais ou não intencionais de caráter social, que um exame pode possuir. A última dimensão se refere ao valor positivo ou negativo, em que o efeito retroativo geralmente é associado ao efeito de intencionalidade, desejado quando o exame é implantado ou quando visto como não intencional, respectivamente.

O efeito retroativo pode ser positivo ou negativo, devido às influências, da mesma forma positivas ou negativas, exercidas por exames no processo de ensino e na aprendizagem, conforme preconizado por Alderson e Wall (1993), o que parece se alinhar ao que Messick (1996) afirma sobre a força que um teste desempenha ao promover ou dificultar a aprendizagem de uma língua estrangeira, por conta da influência exercida sobre os professores e alunos envolvidos com um exame, e assim, determinando suas ações em função da avaliação.

Com base no desenvolvimento de estudos teóricos e empíricos sobre efeito retroativo realizados no cenário internacional, Wang e Bao (2013) observam que há uma tendência em se utilizar o efeito positivo e minimizar o efeito negativo em contextos de preparação para exames consagrados. Segundo Kobayashi (2016), o efeito retroativo estabelece um fenômeno complexo, o que pode ser atribuído ao fato de poder ser mediado por diversos fatores e observado em muitos aspectos do processo de ensino e aprendizagem.

No que diz respeito ao contexto deste estudo, que enfoca o efeito retroativo de um exame de proficiência em alunos que se preparam para a obtenção de certificação internacional voltada a programas de mobilidade estudantil, cabe enfatizar o papel que o vocabulário exerce nesse processo. Considerando a linguagem de uma maneira geral e o vocabulário como uma competência, neste caso, lexical, é necessário discorrer sobre sua especial relevância em se tratando de proficiência.

## 2.2 Vocabulário como aspecto da proficiência em língua estrangeira

O vocabulário muito contribui para o conhecimento da língua, segundo Read (2000) e se constitui como um componente importante da proficiência em língua estrangeira (STÆR, 2008). Read (op.cit.) aponta que o conhecimento de vocabulário é um elemento significativo e está presente em muitas outras categorias do modelo de capacidade linguística de Bachman e Palmer (1996) que não a de vocabulário especificamente; sendo parte do conhecimento sociolinguístico, por exemplo. Em suma, a proficiência em língua estrangeira, segundo Read (op.cit.), reside em explorar o conhecimento lexical e gramatical de maneira efetiva com foco na comunicação. No que concerne à competência lexical, a maioria dos estudos tem focado o conhecimento de vocabulário em vez de seu uso produtivo (HILTON, 2008).

Em se tratando de competência lexical, definida, de acordo com o *Summer Institute of Linguistics*<sup>4</sup>, como a capacidade de reconhecer e usar palavras em uma língua como os falantes dessa língua as usam. Em suma, se refere ao conhecimento de vocabulário e ao uso desse conhecimento, segundo Scaramucci (1997). No entanto, de acordo com a autora, a literatura apresenta, a partir de testes de vocabulário utilizados, modelos implícitos dedutíveis e também reducionistas, pois neste âmbito, conhecer uma palavra é conhecer um significado com formas equivalentes em duas línguas ou mesmo ser capaz de reconhecer ou lembrar uma definição.

Em contrapartida, para contextos que envolvem a questão da proficiência, seja por meio de um exame ou um curso preparatório, tendo o vocabulário um papel importante na proficiência em língua estrangeira, não basta que palavras apenas sejam reconhecidas, mas sim que sejam usadas de forma adequada para que a competência lexical ocorra.

No que tange a contextos de ensino de vocabulário, Leffa (2000) afirma que alguns aspectos internos, como a questão da profundidade de processamento, que valorizam as estratégias, com ênfase no que o aluno deve fazer para adquirir e ampliar o vocabulário. Entre esses aspectos, mesmo havendo a necessidade de respeitar os estilos de aprendizagem, é importante que os alunos saibam sobre as colocações, por exemplo, quais palavras podem acompanhar outras, ainda que este seja um dos aspectos mais difíceis na aquisição do vocabulário de uma língua, principalmente quando envolve os aspectos produtivos ou ativos, como a escrita e a fala.

Nesse sentido, o vocabulário parece ser o elemento destinado a preencher a lacuna entre níveis de proficiência mais baixos e mais avançados. Segundo Baffi-Bonvino

---

<sup>4</sup> [www.sil.org](http://www.sil.org).

(2010), seria desejável que o vocabulário e a avaliação pudessem ocupar um espaço mais abrangente nos contextos de ensino e aprendizagem.

No entanto, o vocabulário ainda necessita receber a ênfase necessária para que possa ser mais valorizado e explorado por professores e alunos, assim como por examinadores e examinados, em situações de avaliação. Da mesma forma, há a expectativa de que avaliação de proficiência possa ser vista como um procedimento natural para alunos e professores, como um instrumento por meio do qual se obtém uma representação da proficiência de indivíduo e, como no caso deste estudo, destacando-se a competência lexical como elemento importante da proficiência em língua estrangeira.

### **3. Metodologia**

O presente estudo se caracteriza como uma pesquisa qualitativa de caráter etnográfico-interpretativista (ERICKSON, 1986; WATSON-GEGEO, 1988; STARFIELD, 2010), que inclui procedimentos qualitativos e quantitativos. A pesquisa qualitativa na área de Linguística Aplicada tem sido tradicionalmente direcionada aos aspectos da comunicação e atualmente se estende desde cenários de políticas do ensino de línguas a ambientes não linguísticos do comportamento da língua (HALLIDAY, 2010). O objetivo principal da pesquisa qualitativa é obter informações sobre os aspectos do comportamento social, que inclui o processo de ensino e aprendizagem como um de seus contextos.

A combinação de procedimentos qualitativos e quantitativos se deu, neste estudo, para que fosse possível analisar cuidadosamente o que os dados revelam, uma vez que dados quantitativos podem iluminar percepções qualitativas e vice-versa, de acordo com Wallace (1998). No entanto, dada a complexidade do conceito de efeito retroativo, considera-se, com base em Watanabe (2004), o contexto onde o exame é utilizado e há, portanto, ênfase na metodologia de pesquisa qualitativa.

A amostra de participantes deste estudo, advinda de um total de 42 alunos, contou com vinte e cinco alunos de uma universidade estadual brasileira, sendo quatorze alunos do curso de Letras e os demais provenientes de cursos como Engenharia de Alimentos, Química, Ciências Biológicas, Matemática e Física, tanto de graduação como pós-graduação, que participaram de grupos mistos de um curso preparatório para o exame IELTS oferecido no campus da universidade. O curso foi ministrado por instrutores especializados, sendo um deles professor falante nativo com especialização em TESOL

(*Teachers of English to Speakers of Other Languages*) que contribuiu com o curso preparatório como parte de atividades de um programa de internacionalização da universidade, ao longo de dezesseis aulas distribuídas em duas horas e meia cada, o que corresponde a quarenta horas de curso para cada grupo.

O enfoque do curso preparatório objetivou o aprimoramento das quatro habilidades examinadas no exame, a saber, compreensão oral, compreensão escrita, produção escrita e produção oral, com igual objetivo de promover a capacidade de utilizá-las de maneira desejável. O desenvolvimento das estratégias de aprendizagem se apoiou no modelo de andaimes Vygotskiano, manifestado principalmente na produção oral durante as aulas, momento em que os alunos mais proficientes podem oferecer apoio aos menos proficientes e considerou ainda as estratégias utilizadas pelos próprios alunos, buscando incentivar e motivar sua participação na construção do conhecimento (VYGOTSKY, 1998), e, ao mesmo tempo, os desafiando a buscar e adquirir novos conhecimentos.

Os dados obtidos por meio deste estudo se baseiam na aplicação de dois questionários durante o curso preparatório: um questionário inicial, aplicado a fim de mapear o interesse dos alunos na certificação de proficiência e um segundo questionário, elaborado para a análise do impacto gerado pelo programa. Os questionários, aplicados online e em papel, compreenderam perguntas de múltipla escolha e perguntas abertas, que incidiram sobre questões como nível de inglês, informações sobre a certificação de proficiência, cursos preparatórios anteriores, os motivos pelos quais houve motivação para realizar o curso, o aproveitamento nas aulas, as habilidades linguísticas, os elementos da linguagem considerados importantes para a proficiência, as dificuldades encontradas durante o curso preparatório, o papel do vocabulário na proficiência, dentre outras.

A próxima seção apresenta a análise de questões do segundo questionário que permitiram a observação do efeito retroativo exercido pelo exame IELTS no contexto de um curso preparatório voltado à certificação de proficiência. A análise apresentada refere-se a um recorte dos dados, em função da extensão dos limites deste artigo, que buscou levantar resultados sobre o efeito retroativo, a noção de proficiência e de competência lexical nesse escopo.

#### **4. Análise dos dados**

As respostas obtidas por meio do questionário foram analisadas por meio de procedimentos quantitativos e qualitativos. Destacam-se, nesta seção, os resultados referentes ao perfil linguístico dos participantes, as habilidades que representam maior dificuldade e facilidade, a importância do vocabulário na proficiência, estratégias de aprendizagem, o desenvolvimento de estratégias para vocabulário, mudanças na maneira pretendida para o desenvolvimento de habilidades.

A primeira questão apresenta o nível de proficiência dos participantes, que se basearam em uma escala de autoavaliação simplificada, que enfocou as quatro habilidades linguísticas e três níveis de proficiência. A autoavaliação utilizada se justifica por auxiliar na potencialização do efeito dos exames juntamente com a autonomia, segundo Scaramucci (2004), uma vez que aprendizes autônomos possuem apropriação e autorregulação de suas habilidades. Assim, a maioria dos participantes atribuiu o nível intermediário como indicador de proficiência, seguida do nível avançado e básico, respectivamente e conforme o quadro a seguir.

Nível de inglês	Respostas
básico	25,00%
intermediário	41,67%
avançado	33,33%
Total	25

Quadro 01: Pergunta 01

Dois questões do questionário enfocaram as habilidades linguísticas abordadas durante o curso preparatório, sendo uma questão sobre qual habilidade consideram ter maior facilidade e a que acreditam ter maior dificuldade. A habilidade de compreensão escrita foi relacionada ao menor nível de dificuldade, com 60% das respostas dos participantes. A produção oral aparece na sequência com 20% de respostas, a compreensão oral obteve o equivalente a 16% das respostas e apenas 4% se referiu à produção escrita como habilidade de maior facilidade. A maioria dos respondentes se dividiu igualmente acerca das habilidades em que apresentam maior dificuldade, com 44% de respostas para a produção escrita e 44% para a produção oral. Apenas 12% dos respondentes atribuem dificuldade à compreensão oral e nenhum participante assinalou a compreensão escrita como fator de dificuldade. O quadro 02 ilustra as respostas obtidas.

Em quais habilidades você sente mais facilidade?	Respostas	Em quais habilidades você tem mais dificuldade?	Respostas
--	-----------	---	-----------

– <b>ler</b>	60,00% 15	– ler	0,00% 0
– <b>ouvir</b>	16,00% 4	– ouvir	12,00% 3
– <b>escrever</b>	4,00% 1	– escrever	44,00% 11
– <b>falar</b>	20,00% 5	– falar	44,00% 11
<b>Total</b>	25	<b>Total</b>	25

**Quadro 02: Perguntas 03 e 04**

De acordo com os resultados obtidos acerca das habilidades enfocadas pelo exame IELTS, foi possível observar o efeito retroativo específico (SCARAMUCCI, 2004; WATANABE, 1997 e 2004), em que o conteúdo do exame é considerado. A dimensão de especificidade do efeito retroativo também pode ser observada no que diz respeito ao papel do vocabulário como aspecto importante da proficiência linguística.

Na questão que enfocou esse elemento e sua importância como um dos elementos que compõem a proficiência em língua inglesa, a maioria dos alunos apontou o vocabulário como aspecto importante, o equivalente a 37,5% das respostas, seguida de 29,17% de respostas que apontam para o fato de o vocabulário ser menos importante que a gramática. Infere-se que para a maior parte dos participantes, o vocabulário se caracteriza como um componente importante da proficiência em língua estrangeira e que parece, assim, contribuir para o desenvolvimento dessa proficiência, conforme afirmado por Read (2000) e Stær (2008).

Na sua opinião, qual a importância do vocabulário para a proficiência almejada em língua inglesa?	Respostas
– <b>muito importante</b>	12,50% 3
– <b>importante</b>	37,50% 9
– <b>tão importante quanto a gramática</b>	16,67% 4
– <b>menos importante que a gramática</b>	29,17% 7
– <b>menos importante que outro(s) aspecto(s)</b>	4,17% 1
– <b>não é importante</b>	0,00% 0
<b>Total</b>	24

**Quadro 03: Pergunta 05**

As estratégias de aprendizagem apontam, da mesma maneira, para o efeito retroativo específico, pois a maior parte dos respondentes indica que os conteúdos e aspectos característicos do exame as norteiam. Apenas quatro alunos revelam o efeito retroativo geral (SCARAMUCCI, 2004), por indicarem as habilidades e aspectos do

exame em sua totalidade como elementos norteadores da aprendizagem. Essas respostas estão ilustradas no quadro a seguir.

Após a realização do curso preparatório para IELTS, como você define sua estratégia de aprendizagem?	Respostas-
– <b>baseada nos conteúdos e aspectos específicos enfocados pelo exame</b>	84,00% 21
– <b>baseada nas habilidades e aspectos do exame de maneira geral</b>	16,00% 4
<b>Total</b>	<b>25</b>

**Quadro 04: Pergunta 06**

Cabe ressaltar que a pergunta seguinte enfocou as estratégias desenvolvidas para o vocabulário e a maioria dos alunos, 66,67%, classificou o trabalho como excelente. O efeito retroativo específico (SCARAMUCCI, 2004; WATANABE, 2004) parece estar também presente, portanto, na ênfase dada essa estratégia de aprendizagem.

Como você avalia o desenvolvimento de estratégias voltadas ao vocabulário durante o curso?	Respostas
– <b>excelente</b>	66,67%
– <b>muito bom</b>	33,33%
– <b>bom</b>	0,00%
– <b>satisfatório</b>	0,00%
– <b>insuficiente</b>	0,00%
<b>Total</b>	<b>25</b>

**Quadro 05: Pergunta 07**

Algumas justificativas dadas para a pergunta de número sete apontam para a atuação do professor (Participante 1), por exemplo, e para um indicativo de efeito retroativo de intencionalidade (SCARAMUCCI, 2004), devido a mudanças de atitude reveladas no contexto observado (Participante 2 e Participante 3).

Participante	Como você avalia o desenvolvimento de estratégias voltadas ao vocabulário durante o curso?
<b>1</b>	<i>o professor enfatizou essas estratégias muito bem</i>
<b>2</b>	<i>passei a ver o vocabulário com mais tranquilidade</i>
<b>3</b>	<i>Muito boas, mas ainda preciso de mais treino com vocabulário</i>

**Quadro 06: Justificativas para Pergunta 07**

De acordo com a pergunta de número oito, os alunos deveriam responder sobre a observação de alguma alteração na forma de desenvolverem suas habilidades quando do uso futuro em língua inglesa. O curso preparatório parece ter impactado forte e positivamente os participantes, que responderam afirmativamente em sua totalidade para a existência modificações na maneira como pretendem desenvolver as habilidades em língua inglesa.

Após o curso realizado, houve mudança na maneira como pretende desenvolver suas habilidades para fins de uso futuro em língua inglesa?	Respostas
– <b>sim</b>	100,00% 6
– <b>não</b>	0,00% 0
<b>Total</b>	25

Quadro 07: Pergunta 08

Além de ser possível observar o efeito retroativo de intensidade forte (WATANABE, 2004) por envolver a totalidade dos participantes do contexto, infere-se que há a possibilidade de haver o efeito retroativo longo, uma vez que se 100% dos respondentes indicam a existência de mudança no desenvolvimento de suas habilidades e, desse modo, os efeitos podem vir a persistir, de acordo com Scaramucci (2004), em futuros momentos de preparação e aperfeiçoamento da proficiência. Essa afirmação pode ser corroborada pelas respostas oferecidas pelos alunos como justificativa na questão, apresentadas na sequência.

Participante	Após o curso realizado, houve mudança na maneira como pretende desenvolver suas habilidades para fins de uso futuro em língua inglesa?
1	<i>acredito que o curso contribuiu muito</i>
2	<i>o curso mostrou novas formas de desenvolver minhas habilidades</i>
3	<i>foi muito esclarecedor nesse aspecto</i>
4	<i>o curso e o professor foram excelentes</i>
5	<i>sempre acrescenta</i>
6	<i>aprendi a usar estratégias para que seja possível demonstrar minha capacidade em língua inglesa</i>

Quadro 08: Justificativas para Pergunta 08

Nas justificativas apresentadas, é possível observar um aspecto complexo de análise de efeito retroativo, caracterizado como efeito retroativo de valor (SCARAMUCCI, 2004; WATANABE, 2004). Infere-se que as justificativas evidenciam o efeito retroativo positivo atrelado ao efeito intencional, desejado em um contexto de curso preparatório. O que parece corroborar tal afirmação é o fato de que foram

consideradas, segundo Watanabe (op.cit.), as justificativas de possíveis candidatos ao exame, participantes de um contexto sobre os quais se deve basear o julgamento de valor.

## **5. Considerações Finais**

Este estudo buscou analisar o efeito retroativo em um contexto de preparação para certificação internacional de proficiência com ênfase no papel do vocabulário. Os dados apresentados, provenientes de um levantamento realizado por meio de um questionário online, revelam aspectos do conceito de efeito retroativo referentes à especificidade observados na incidência de participantes que atribuem importância ao conteúdo do exame IELTS, ao papel do vocabulário como fator importante da proficiência linguística e ao desenvolvimento de estratégias de aprendizagem. Observou-se que para a maior parte dos alunos do contexto estudados, o vocabulário se caracteriza como um componente importante da proficiência em língua estrangeira que contribuiu para seu desenvolvimento. As justificativas apresentadas pelos participantes em algumas perguntas do questionário sugerem o efeito retroativo de intencionalidade, uma vez que são mencionadas mudanças de atitude no que diz respeito à aprendizagem e ao uso de estratégias. O efeito retroativo exercido no curso preparatório pode ser classificado como forte e positivo, já que os alunos participantes indicam uma perspectiva de mudança no desenvolvimento de suas habilidades em língua inglesa. Essas mudanças podem se estender a partir do encerramento do curso em questão e, assim, pode-se observar um indicativo de efeito retroativo longo em outros contextos de preparação e aperfeiçoamento de proficiência em língua inglesa. Por fim, observou-se o efeito retroativo positivo e intencional com base em algumas justificativas apresentadas pelos alunos.

Os resultados apresentados evidenciam o impacto positivo do exame IELTS, assim como o curso preparatório revelou um efeito positivo nos participantes. Ainda que o conceito de efeito retroativo seja complexo e dependa de vários fatores para que seja observado, buscou-se apresentar, com este estudo, algumas dimensões presentes no contexto investigado com ênfase no papel desempenhado pelo vocabulário na constituição de uma proficiência linguística adequada para os programas de mobilidade estudantil que exigem certificação de proficiência por meio de exames consagrados como o IELTS.

Ressalta-se que a proficiência em língua estrangeira incide em aprimorar o conhecimento lexical e gramatical de maneira efetiva e, assim, pretende-se contribuir com pesquisas e cursos preparatórios oferecidos em contextos semelhantes, no âmbito de pesquisa em Linguística Aplicada a fim de minimizar os efeitos negativos causados pela avaliação de proficiência.

## REFERÊNCIAS

- BACHMAN, L.F & PALMER, A. S. *Language Testing in Practice*. Oxford: OUP, 1996.
- BAFFI-BONVINO, M. A. *Avaliação de proficiência oral em inglês como língua estrangeira: foco na competência lexical e uma proposta para o processo de validação do descritor “vocabulário” de um teste de proficiência para professores de língua inglesa*. 2010. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP).
- CHENG, L. & CURTIS, A. Washback or backwash: A review of the impact of testing and learning. In *Washback in language testing: Research contexts and methods* L. Cheng, Y. Watanabe and A. Curtis, Eds. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum & Associates, pp. 3-17. 2004.
- CHENG, L., WATANABE, Y & CURTIS, A. *Washback in Language Testing – Research Contexts and Methods*. Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey, p. 19-36. 2004.
- ERICKSON, F. Qualitative Methods in Research on Teaching. In: WITTROCK, M. C. *Handbook of Research on Teaching*, p.119 – 161. 1986.
- HILTON, H. The link between vocabulary knowledge and spoken L2 fluency. In: *Language Learning Journal*, Volume 36, Issue 2, pages 153 – 166, December 2008.
- KOBAYASHI, E. *Efeito retroativo de um exame de proficiência em língua inglesa em um núcleo de línguas do programa Inglês sem Fronteiras*. Tese de Doutorado, UNICAMP, 2016.
- LEFFA, V. M. Aspectos externos e internos da aquisição lexical. In: LEFFA, Vilson J. (Org.). *As palavras e sua companhia; o léxico na aprendizagem*. Pelotas, v.1, p.15-44. 2000.
- MCNAMARA, T. *Language Testing*. Oxford: OUP, 2000.
- MEHRENS, W.A. & KAMINSKY, J. *Methods for Improving Standardized Test Scores: Fruitful, Fruitless, or Fraudulent? Educational Measurement: issues and practice*. 8, p. 14-22. 1989.
- READ, J. *Assessing Vocabulary*. Cambridge: CUP. 2000.
- SCARAMUCCI, M. V. R. Efeito retroativo da avaliação no ensino/aprendizagem de línguas: o estado da arte. In: *Trabalhos em linguística aplicada*, Campinas, 43 (2): 203-226, p. 203-222. 2004.
- SCARAMUCCI, M. V. R. Proficiência em LE: considerações terminológicas e conceituais. In: *Trabalhos em linguística aplicada*, CAMPINAS, 36, p. 16-20. 2000.
- STÆR, L, S. Vocabulary size and the skills of listening, reading and writing. In: *Language Learning Journal*, Volume 36, Issue 2, pages 153 – 166, December 2008.
- VYGOTSKY, L. S. *A formação social da mente*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- WALL, D. & J.C. ALDERSON. Examining washback: The Sri Lankan impact study. *Language Testing* 10 (1), 41-69. 1993.
- WALLACE, M. *Action Research for Language Teachers*. CUP, 1998.

WANG, Y & BAO, J. Washback Effect on Second Language Acquisition Test: A Case Study of College English Entrance Exam. In: *International Academic Workshop on Social Science (IAW-SC 2013)*. Atlantis Press. 2013.

WATANABE, Y. Methodology in washback studies. In: CHENG, L., WATANABE, Y & CURTIS, A. (eds). *Washback in Language Testing \_ Research Contexts and Methods*. Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey, p. 19-36. 2004.

WATANABE, Y. *Washback effects of the Japanese university entrance examination: classroom –base observation*. Lancaster University, UK. 1997.

WATSON-GECEO, K. A. Ethnography in ESL: Defining the Essentials. Reprinted from *TESOL Quarterly*, 22:575-592, 1998.

AS IMPLICAÇÕES DA CONSCIÊNCIA DO HERÓI EM  
*O ATENEU: CRÔNICAS DE SAUDADES*, DE RAUL POMPEIA  
THE IMPLICATIONS OF HERO'S CONSCIOUSNESS IN  
*O ATENEU: CRÔNICAS DE SAUDADES*, BY RAUL POMPEIA

Paulo Ricardo Moura da SILVA<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo busca discutir as implicações tensivas que a construção do herói do romance *O Ateneu: crônicas de saudades*, de Raul Pompeia, coloca em jogo diante das reflexões desenvolvidas por Georg Lukács sobre o herói problemático, no que diz respeito, principalmente, à relação do herói do romance realista brasileiro ser uma criança, que é retirada do seio familiar para ingressar no ambiente escolar, e a consciência da problematização que vivencia como conflito a relação do herói com o mundo exterior e consigo próprio, fundamental à concepção de herói problemático.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance moderno; herói problemático; consciência.

**ABSTRACT:** The present chapter seeks to discuss the tensions that the construction of the hero in the novel *O Ateneu: crônicas de saudades*, by Raul Pompeia, places in the face of the reflections developed by Georg Lukács on the problematic hero, with respect mainly to the relationship of the hero in the Brazilian realist novel be a child who is taken from his family to enter the school environment and the consciousness of problematization that he experiences as a conflict the relationship of the hero with the outside world and with himself, fundamental to the conception of problematic hero.

**KEYWORDS:** Modern novel; problematic hero; consciousness.

### 1. Breves apontamentos sobre o herói problemático

Na primeira parte de seu livro *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*, Georg Lukács estabelece uma reflexão que busca compreender teoricamente o romance, enquanto gênero moderno, que se desenvolve sobre as bases da epopeia homérica, a única que pode ser considerada efetivamente como epopeia, segundo a afirmação do pensador húngaro (LUKÁCS, 2000, p. 27).

Ainda que se admita uma aproximação primordial entre epopeia e romance, como Hegel já havia pensado anteriormente, referência que é mencionada pelo próprio Lukács, o romance não se confundiria com a epopeia, porque ganha autonomia em relação a esta ao ascender, na sociedade moderna, como gênero que tem um lugar reconhecido entre os leitores e que melhor conseguiria dizer o universo burguês, que se consolida nesse mesmo

---

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil, [mouradasilva.pr@gmail.com](mailto:mouradasilva.pr@gmail.com); bolsista Capes.

momento histórico, de modo mais especificamente, no século XIX, estabelecendo-se como um gênero que apresenta suas próprias concepções filosófico-artísticas. Nesses termos, um dos principais desafios que Lukács se propõe a enfrentar reflexivamente, em *A teoria do romance*, seria, justamente, reconhecer tais concepções.

O ensaio se inicia por meio da declaração, quase que em tom elegíaco, de que são

afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, luz e fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. (LUKÁCS, 2000, p. 25).

Por meio da bela imagem metafórica do céu estrelado como um mapa que guia o indivíduo pelos caminhos da vida em comunidade, em que estão diante de seus próprios olhos todas as orientações e conhecimentos que necessitará ao longo de sua existência, Lukács, já inicialmente, afirma que o mundo que possibilitou a existência autêntica da epopeia, o qual nomeia posteriormente no texto como o mundo das culturas fechadas, é marcado pela harmonia entre o indivíduo e a comunidade a qual pertence.

O indivíduo, ao olhar para o mundo em que está inserido, se reconhece nele de modo a encontrar o sentido pleno de sua existência nas relações que estabelece com a sua comunidade, sem duvidar, problematizar ou questionar as organizações sociais, bem como a própria constituição do seu ser, porque “o grego conta com as respostas antes de formular perguntas” (LUKÁCS, 2000, p. 28). Tudo lhe é dado *a priori* na medida em que o indivíduo é acolhido como membro da comunidade da qual faz parte, com um lugar muito bem estabelecido, ao mesmo tempo em que ele acolhe as concepções, convicções e atividades da própria comunidade como sendo também suas.

Trata-se de um mundo em que a homogeneidade se coloca como princípio fundamental e não é abalada sob nenhuma circunstância, porque tudo está organicamente interligado, o que possibilita a formação de uma totalidade com relação às experiências partilhadas pelos membros da comunidade, logo,

o herói da epopéia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre consolidou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a

perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmo épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade. (LUKÁCS, 2000, p. 67).

O herói da epopeia, como representante de sua comunidade, em que a vida se realiza a partir de um mundo familiar, conhecido e estável, não faz escolhas sem que isso implique na realização do seu destino já traçado anteriormente, pois suas decisões e direcionamentos jamais contradizem os valores da sociedade em que participa em prol de uma vontade própria que se sustenta apenas em si mesma.

Em contrapartida, para o herói do romance, “a imanência do sentido à vida tornou-se problemática” (LUKÁCS, 2000, p. 55), isto é, ao olhar para o mundo que o cerca, ele não se reconhece mais como parte integrante do que está a sua volta, para que, na vida em sociedade, possa encontrar o sentido de sua existência, o que resultaria no estabelecimento de uma relação problemática, conflituosa e desoladora com o universo exterior, em que o herói se encontraria desajustado aos valores da sociedade em que vive.

Diante do não reconhecimento de si no mundo em que se encontra, o herói do romance volta-se para si mesmo e descobre a sua interioridade, mas também não se integra harmoniosamente a ela. O herói do romance se coloca em uma postura de questionamento de sua constituição como ser e de percepção dos impasses abismais entre seus desejos, aspirações e projetos e a realidade social que o atravessa, o que motiva, também, o estabelecimento de uma relação devastadora, porém, agora, consigo mesmo.

Como afirma Lucien Goldmann, ao remeter-se ao pensamento de Lukács, “o romance caracteriza-se como a história de uma pesquisa de valores autênticos de um modo degradado, numa sociedade degrada” (1976, p. 14). O herói romanesco encontra-se diante do esfacelamento de uma busca que resulta não na conquista de valores verdadeiramente significativos e partilháveis, mas na percepção conflituosa de uma ruptura definitiva com o mundo e consigo próprio.

Para discutir a questão do romance como gênero moderno, Lukács retoma novamente a metáfora do céu de estrelas, inicialmente utilizada para figurar os aspectos que seriam ressaltados e desenvolvidos, ao longo do ensaio, sobre a epopeia em sua relação com o mundo das culturas fechadas: “o céu estrelado de Kant brilha agora somente na noite do puro conhecimento e não ilumina mais os caminhos de nenhum dos peregrinos solitários – e no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário” (2000, p. 34).

O herói do romance, assim como o homem moderno, é um ser solitário, que se percebe cindido diante do abismo que se estabelecerá entre ele e o mundo e, também, entre ele e a sua interioridade, tornando-o um exilado, sem a possibilidade de olhar para o céu e encontrar o caminho de volta para a casa, isto é, sem a integração plena e harmônica com a sociedade que lhe seja capaz de restituir o sentido de sua existência a fim de que saiba por quais direções orientar a sua vida.

Diante de uma vida sem raízes, cercado por constantes injustiças e portador de uma consciência que torna o herói romanesco profundamente infeliz, sem esperanças e marcado pela dor, o romance coloca em cena “a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento” (LUKÁCS, 2000, p. 82).

Personagem em busca de algo, que tem os olhos voltados para o autoconhecimento, na tentativa de encontrar sua própria essência, por meio de um périplo de decadências vivenciadas ao longo da narrativa, este é o herói do romance, como as palavras de Lukács, acima citadas, ressaltam. Um herói para quem a interioridade é como um andar tortuoso por entre a multidão dos grandes centros urbanos, porque, em ambas – interioridade e multidão –, pode se observar a solidão, o vazio e o amorfo, uma vez que olhar para si mesmo, assim como um transeunte por entre a multidão, é, também, não encontrar um olhar sincero com quem possa partilhar seus anseios e vivenciá-los integralmente.

Ian Watt, em *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, afirma que haveria certas relações entre o gênero romanesco e o processo de individualização da sociedade moderna, porque “desde o Renascimento havia uma tendência crescente a substituir a tradição coletiva pela experiência individual como árbitro decisivo da realidade; e essa transição constituiria uma parte importante do panorama cultural em que surgiu o romance” (2010, p. 14).

À medida que a sociedade moderna dispensa maior atenção aos aspectos individuais e proporciona maiores possibilidades de vivências marcadas pelo individualismo, o herói se individualiza, também, no romance e, para tanto, o seu périplo é uma busca que, sob muitos aspectos, se realiza no âmbito de sua interioridade, como uma tentativa de poder encontrá-la, o que, não raro, resulta em frustrações, fraturas e degradações no que diz respeito às vivências do herói.

Nesses termos, “a peregrinação [...] rumo a si mesmo” apontaria para uma das características fundamentais do herói problemático: a consciência da problematização do mundo e de si mesmo. Este herói não apenas vivencia determinadas situações em que a degradação, seja dos princípios edificantes, seja das atividades cotidianas, se coloca diante de sua própria existência, em que o mundo o encarceraria em uma solidão constante, avassaladora e irreversível. É preciso que ele também tenha consciência de todo esse processo, que perceba conscientemente a impossibilidade de se identificar, em plenitude, com a sociedade tal qual ela é, bem como tome consciência das fissuras que marcam o seu ser e que impedem sua realização íntegra enquanto sujeito.

É a consciência que faz o herói romanesco não caminhar pelo mundo como quem se nega ao atrito dos pés com o chão para ser impulsionado à frente, pois somente pelo atrito com a realidade depositada no pó do caminho é que o herói, narrativamente, desperta os conflitos que permitem a continuação do périplo. Sem a consciência, a problematização vivenciada pelo herói se enfraqueceria, porque dela depende para se estabelecer, quando não deixaria de existir com a intensa angústia, melancolia e desilusão que contribuem à constituição do herói problemático.

A ideologia burguesa, também, poderia contribuir para melhor compreendermos a consciência do homem moderno como um ser cindido da sociedade, embora, sob muitos aspectos, seja uma percepção, de certo modo, pouco precisa da consciência: um dos elementos constitutivos da ideologia burguesa se refere à liberdade individual, que, em certo sentido, poderia camuflar as relações de interdependência entre indivíduo e sociedade para afirmar ideologicamente, por exemplo, que, em sua autonomia, o indivíduo que se esforçar para atingir seus objetivos conseguirá realizá-los, independentemente dos valores, das circunstâncias e das condições sociais.

Entretanto, conforme indica Lucien Goldmann, na sociedade moderna, há uma “contradição interna entre o individualismo como valor universal gerado pela sociedade burguesa e as limitações, importantes e penosas, que essa mesma sociedade impunha, na realidade, às possibilidades de desenvolvimento do indivíduo” (1976, p. 23). A partir desta contradição, a autonomia do indivíduo, tão exaltada na ideologia burguesa, vai de encontro aos aspectos sociais, culturais, políticos e econômicos, que limitam a plena concretização da autonomia individual e, por isso mesmo, apontam para a interdependência entre indivíduo e sociedade.

O herói do romance, por sua vez, tem seus anseios, projetos e ambições individuais, mas, por pertencer a uma sociedade, a realização não depende somente dele

(como, ideologicamente, se pode acreditar). Desse modo, muitos de seus desejos e objetivos se chocam com as estruturas sociais, que não possibilitam que estes desejos e objetivos se concretizem ou que possibilitam que se concretizem apenas parcialmente. Aparentemente, poderia se pensar que o arruinamento dos projetos individuais indicaria que o herói romanesco está separado da sua sociedade por não haver uma confluência plena entre os planos individuais e a sua realização na vida social, o que não é de todo falso, porque poderia indicar certa divergência entre indivíduo e sociedade no que se refere aos valores, ideais e concepções.

Porém, esta tensão gerada não é capaz de romper definitivamente a interdependência entre indivíduo e sociedade, porque a degradação das ambições individuais se relacionaria à existência de fatores sociais que o indivíduo, por viver em sociedade, não tem o controle total para direcioná-los em prol, única e exclusivamente, dos seus interesses individuais. Não queremos dizer com isso que não haja liberdade individual, porque, de certo modo, seria retroceder ao determinismo social, o que não é nossa pretensão, mas queremos sugerir que a liberdade individual não é uma autonomia *da* sociedade, mas sim uma autonomia *na* sociedade, isto é, uma liberdade que se situa no âmbito da sociedade.

Sob a perspectiva das relações problemáticas entre o herói romanesco e o mundo, Lucien Goldmann acredita que, no romance,

a ruptura radical, com efeito, só redundaria em tragédia ou poesia lírica; a ausência de ruptura, ou a existência de uma ruptura apenas acidental, teriam conduzido à epopéia ou ao conto. Situado entre êsses dois pólos, o romance possui uma natureza dialética na medida em que, precisamente, participa, por um lado, da comunidade fundamental do herói e do mundo que tóda a forma épica supõe, e, por outra parte, de sua ruptura insuperável; a comunidade do herói e do mundo resulta, pois, do fato de ambos estarem degradados em relação aos valores autênticos, e a sua oposição decorre da diferença de natureza entre cada uma dessas degradações. (1976, p. 09).

O herói romanesco não estaria cindido da sociedade, no sentido de estar à parte das dinâmicas sociais, mas a experiência de pertencer à sociedade moderna se constitui de degradações, sobretudo, dos valores autênticos, como lembra Lucien Goldmann, as quais possibilitam que o herói se perceba isolado, fragmentado e solitário.

Em meio às degradações do mundo e de si mesmo, o herói do romance percebe-se em constante arruinamento e, por isso mesmo, se conceberia, metaforicamente, como uma ruína, que apontaria para a ruptura entre a parte que lhe falta, porque foi degradada,

e a parte que sobrevive à ação do tempo, em que não há a garantia que esta parte, também, venha a ser destruída posteriormente. Este movimento de ruptura permitiria a percepção de que, diante da degradação, algo se perde e, desse modo, o herói se separaria desse algo perdido, o que poderia indicar uma das motivações para a impressão do herói romanesco de que ele estaria cindido.

Nesses termos, a consciência é fundamental para a constituição do herói problemático, porque, para além da busca pelo auto-conhecimento, ela possibilitaria a percepção conflituoso, por parte do herói, do que se refere ao mundo que vivencia e a si próprio, que, sob a perspectiva que assume, sente-se solitário, isolado e cindido, embora esta percepção de si em relação à sociedade não signifique que o herói esteja efetivamente à parte das estruturas sociais, conforme procuramos discutir anteriormente.

## **2. As implicações problemáticas do herói em *O Ateneu*: crônica de saudade**

No romance *O Ateneu: crônica de saudade*, de Raul Pompeia, publicado em 1888, Sérgio, adulto, narra as suas memórias do tempo em que esteve, em regime de internato, no Ateneu, escola carioca muito bem prestigiada, cujos filhos das famílias mais ricas do Brasil eram recebidos para iniciarem sua vida estudantil. Sob a direção de Aristarco, homem de um narcisismo espalhafatoso, o colégio é representado sob a ótica de Sérgio, agora adulto, a partir de uma contraposição em que ora temos a aparência apresentada socialmente de uma instituição exemplar, em que impera a boa conduta, com uma proposta pedagógica inovadora, ora são colocadas em cena as relações violentas, libidinosas e degradantes dos membros que pertencem àquele colégio, sejam alunos, sejam funcionários.

Alfredo Bosi, ao dedicar-se à reflexão do romance de Raul Pompeia, afirma “[não saber] de outro romance em nossa língua que se haja intuído com tanta agudeza e ressentido com tanta força o trauma da socialização que representa a entrada de uma criança para o mundo fechado da escola” (2003, p. 51). Com um colégio marcado pelo descompasso entre a preocupação em manter uma imagem social apreciável e a degradação, em diversos níveis, que percorre seus corredores, ainda que dissimuladamente, a experiência desse narrador homodiegético não poderia ser menos dolorosa e impactante.

Em contrapartida, a casa paterna é representada no romance como o “aconchego placentário” (POMPEIA, 2013, p. 30), lugar em que a proteção vem da alteridade, que,

por gerar aquele indivíduo, garante-lhe a sobrevivência o mais harmoniosa possível, sem que isso implique necessariamente em um pagamento proporcional de sua parte. Ambiente em que o amor paternal se coloca a frente de seus filhos como um escudo, que ao mesmo tempo em que os protege, impossibilita-os de enxergar a realidade social que está além daquele espaço seguro, construído por seus pais.

Não nos parece descabido aproximar a representação da casa familiar, no romance de Raul Pompeia, com o mundo das culturas fechadas, pensado por Lukács, porque em ambos os espaços o indivíduo mostra-se integrado aos demais membros do grupo, tem suas necessidades asseguradas e está protegido das adversidades que possam surgir. Será o próprio pensador húngaro que, para tornar mais claro o que ele entende por culturas fechadas, utiliza-se da imagem metafórica da relação entre pai e filho: “quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se junto aos homens, incompreendida mas conhecida, como o pai diante do filho pequeno, então toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma” (2000, p. 26).

Ao ressaltar a presença da divindade nas culturas fechadas como um ser detentor do poder de direcionar a comunidade, o que resulta na integração do indivíduo, no âmbito intelectual e sentimental, à vida prática, experienciada coletivamente, Lukács indica que os membros da comunidade sabem quais são os rumos aos quais a divindade os conduz, embora não compreenda as dinâmicas que possibilitam tais direcionamentos, assim como um filho, ainda criança, que recebe as ordens de seu pai, mas, diante das condições e das circunstâncias de sua infância, não é capaz de compreender integralmente as motivações de seu pai.

Porém, o narrador não se dedica a narrar, em extensão e profundidade, os tempos reconfortantes do lar familiar, somente o evoca nas primeiras páginas do romance, porque, como afirma José Paulo Paes, *O Ateneu* “nada mais seria do que a reconstituição ficcional de um ‘rito de passagem’, para usar, em sentido figurado, a designação dada pelos antropólogos à cerimônia de promoção do jovem púbere aos privilégios e deveres da idade adulta” (2013, p. 296). Dessa maneira, a casa paterna aparece muito mais para indicar o início do rito de passagem e, portanto, a mudança no curso da vida, que se faz necessária e impositivamente, de modo a acentuar o contraste árduo entre o tempo dócil perdido, vivenciado entre os familiares, e o enfrentamento solitário do mundo em suas adversidades incontornáveis.

O romance se inicia com uma fala do pai de Sérgio, muito incisiva, com tom de quem lhe anuncia uma previsão evidente do futuro que o aguarda, não revelada por meios

exotéricos, mas possivelmente pela consideração do pai acerca do percurso de sua própria vida: “Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta” (POMPEIA, 2013, p. 29).

Com esta fala, o pai indica que chegou o momento de Sérgio conhecer o mundo, sair da proteção de seu escudo e encarar a guerra que se trava a céu aberto, da qual o filho não sabia sequer da existência até o momento. O encontro com o mundo é sinônimo de luta, logo, o mundo é visto como um inimigo que o desafia ao confronto, diferentemente do conforto da casa paterna, o que exige coragem para não esmorecer ante a vida que se desenha como ardil, batalha constante e incontornável.

As palavras paternas diante da porta do Ateneu, portal que leva o herói ao conhecimento tenebroso do mundo e, também, de si mesmo, parecem apontar fortemente para a problematização que ele viverá entre os muros do colégio, no sentido em que Lukács concebe, mais estritamente, a relação conflituosa do herói do romance com o mundo e consigo. A criança de onze anos será apresentada ao jogo de interesses, à dominação, ao erotismo e à vingança, por exemplo, aspectos que não faziam parte de seu ambiente familiar, o que o choca significativamente pela estranheza desses aspectos com relação aos valores recebido da família.

Logo nos primeiros momentos de contato com o colégio na condição de aluno, o diretor Aristarco recomenda, em tom de censura, que Sérgio cortasse os cabelos cacheados, trazidos compridos por um gosto materno, o que apontaria para as influências maternas sobre o modo de vida e de pensamento da criança de modo a possibilitar a proteção de sua inocência. Essa ordem não só é um indício do rompimento do cordão umbilical que o conectava à mãe e, conseqüentemente, à família, mas também o abandono da infância e da inocência que dela deriva, uma vez que os cabelos cacheados, diante do imaginário cultural judaico-cristão, trazem ao corpo um tom angelical, de doçura, leveza e pureza, o que será definitivamente destruído no universo do narrador a partir de suas experiências no Ateneu.

Em outra passagem, podemos observar certos aspectos significativos da vida cotidiana dentro do Ateneu para a compreensão da realidade degradante em que o herói é apresentado ao longo do romance:

Ao primeiro banho, amedrontou-me a desordem movimentada. Procurei o recanto dos menores. Determinava a disciplina a divisão dos banhistas em três turmas, conforma as classes de idade. Mas, o descuido da fiscalização permitia que as turmas se confundissem e o inspetor de

serviço, com a varinha destinada aos retardatários vigiava afastado, de sorte que ficavam expostos os mais fracos aos abusos dos marmanjos que as espadanas d'água acobertavam. (POMPEIA, 2013, p. 69).

É a partir do banho coletivo na piscina do colégio que Sérgio representa seu medo diante da desordem que vislumbra e da ameaça de ser abusado pelos outros alunos maiores, pois está sozinho no enfrentamento da situação tensa que se impõe a ele, já que até mesmo o inspetor, que poderia ser a garantia de segurança, não está somente espacialmente distante, como também não demonstra se preocupar em intervir na atividade que está sendo desenvolvida pelos alunos, com isso, os fortes encontram, sem dificuldades, os meios para expressar sua força sobre os mais fracos, o que permite a instauração de um ambiente de disputa e separação entre fortes e fracos.

Na sequência, Sérgio, temeroso com a situação de vulnerabilidade em que se encontra, é puxado para o fundo da piscina:

Mal tinha entrado, senti que duas mãos, no fundo, prendiam-me o tornozelo, o joelho. A um impulso violento caí de costas; a água abafou-me os gritos, cobriu-me a vista. Senti-me arrastado. Num desespero de asfixia, pensei morrer. Sem saber nadar, vi-me abandonado em ponto perigoso; e bracejava à toa, imerso, a desfalecer, quando alguém amparou-me. Esfreguei por fim os olhos e verifiquei que o Sanches me tinha salvo. “Ia afogar-se!” disse ele, amparando-me a cabeça enquanto me desempastava os cabelos de cima dos olhos. Meio aturdido ainda, contei-lhe efusivamente o que me haviam feito. “Perversos!” observou-me o colega com pena, e atribuiu a brutalidade a qualquer peste que fugira no atropelo dos nadadores, desvelando-se em solitudes por tranquilizar-me. Tive depois motivo para crer que o perverso e a peste fora-o ele próprio, na intenção de fazer valer um bom serviço. (POMPEIA, 2013, p. 69-70).

Ainda que seja uma possibilidade, não é sem motivos concretos que Sérgio acredita no jogo de interesse, na manipulação e na crueldade que teria motivado Sanches a provocar o afogamento do recém-chegado, uma vez que, a partir desse fato, eles se aproximam, desenvolvem uma amizade mais íntima e os reais interesses eróticos de Sanches podem se manifestar mais explicitamente. Essa passagem permite a percepção de que, no mundo a que Sérgio é apresentado, para se conseguir o que se deseja, é possível que se faça tudo, inclusive criar uma situação de alto risco, que prejudique o outro a ponto de ter a possibilidade de lhe provocar a morte, mas, logicamente, com as devidas dissimulações.

É preciso ressaltar, ainda, que Sérgio parece tomar consciência da possível crueldade de Sanches depois que o incidente ocorreu – “Tive depois motivo para crer que o perverso e a peste fora-o ele próprio, na intenção de fazer valer um bom serviço” –. Porém, o romance não evidencia se seria durante, ainda, a sua permanência no colégio ou já na idade adulta que o herói se conscientiza da possibilidade de Sanches o ter puxado para o fundo da piscina. A observação deste aspecto poderia indicar que a tomada de consciência do herói se realiza *a posteriori*, isto é, ele vive as situações problemáticas narradas no romance, porém, o narrador se conscientiza dos aspectos problemáticos de suas vivências depois.

Desse modo, diante da relação tensiva que o narrador estabelece com o mundo escolar do Ateneu, em que lhe é apresentado como um universo em degradação, que não raro se estabelece como um conflito a ser vivido, poderíamos considerar que se trata de um herói problemático, segundo as concepções de Lukács. Porém, como mencionado anteriormente, não basta haver apenas a relação problemática do herói com a sociedade, de modo que não haja uma total identificação com a realidade social que possa dar significado autêntico a sua existência, é preciso também que o herói tenha a consciência cindida em relação ao mundo e a si mesmo, para que ele próprio possa experimentar a sua existência como problemática.

A questão que se coloca com relação ao romance *O Ateneu* é como seria possível uma criança que está começando a conhecer as verdadeiras entranhas do mundo, já, inicialmente, vivenciá-las com uma consciência fraturada que o leve ao conflito disjuntivo com o mundo e consigo mesmo e, portanto, torne-o um herói problemático.

A consciência que aponta para a perda da possibilidade de se reconhecer no mundo que o cerca é processual, faz-se gradativamente por meio da percepção de que as injustiças, as trapaças e as manipulações não são casos pontuais, mas constitutivas de uma realidade sociocultural maior que o indivíduo, logo, revertê-las é uma daquelas tarefas que somente um semideus pode concretizar, o que não é o caso do herói romanesco, que tem, em termos representacionais, características semelhantes a do ser humano, sobretudo no que se refere aos limites, às falhas e às frustrações que permeiam a vida humana.

Seria inverossímil que a criança Sérgio, representada nas memórias do Sérgio adulto, pudesse ter totalmente uma consciência de um herói problemático, porque o romance focaliza, de modo mais particular, a *apresentação* da degradação do mundo e do ser humano ao herói, uma vez que se centra nos dois primeiros anos da vida escolar de

Sérgio no Ateneu, que são interrompidos com o incêndio que devasta o colégio, o que motiva que a narrativa se encerre, também, nesse momento.

Não queremos com isso dizer que o herói não tenha nenhuma consciência do que está diante de seus olhos no tempo em que esteve no colégio, não se trata desse radicalismo, mas o herói do romance de Raul Pompeia não tem uma consciência profundamente cindida pelo desencantamento, pela desilusão e pela angústia que possa estabelecer um olhar problematizador para a sua existência, porque, para este processo, é necessário um acúmulo de vivências repetitivas que o levem a percepção generalizante do mundo como um moinho que reduz as ilusões a pó, para recuperarmos a imagem metafórica do cantor e compositor brasileiro Cartola.

Contudo, se não há como manter a verossimilhança com uma consciência problemática por parte de Sérgio quando nos tempos de infância, Raul Pompeia lança mão de outras estratégias narrativas para que ela faça parte da constituição do romance sem que resultante em inverossimilhança, o que é importante em se tratando de um romance realista do século XIX, que mantinha a crença na representação e na linguagem literária como forma de colocar em cena o mundo em sua plenitude.

A primeira dessas estratégias é atribuir uma consciência problemática em personagens adultos que estão próximos a Sérgio no período de sua infância, para que ela possa estar presente no universo do herói, ainda que indiretamente, e, assim, possa indicar a possibilidade de que, com o amadurecimento que virá com a vida adulta, ele também venha a ter uma consciência cindida diante do mundo.

O romance se inicia com o uso dessa estratégia, tal sua importância para a economia da narrativa, ao apresentar a fala do pai de Sérgio diante das portas do colégio, já discutida anteriormente. As palavras do pai estão marcadas por uma consciência que permite a percepção dos conflitos que o filho terá que enfrentar, uma vez que a concepção de mundo que orienta a existência do pai se realiza no universo da luta, logo, seu desejo é apenas que seu filho tenha coragem diante dos desafios que surjam, porque sabe que o confronto com o mundo em sua realidade de e em degradação é irremediável.

Em outra passagem, o pai escreve uma carta a Sérgio ao passar umas férias em Paris por motivos de doença, cuja tônica é um conselho ao filho de que viva o presente em sua intensidade para que possa salvar a atualidade: “Saudade, apreensão, esperança, vãos fantasmas, projeções inanes de miragem; vive apenas o instante atual e transitório. É salvá-lo! salvar o naufrago do tempo” (POMPEIA, 2013, p. 267).

Para além de uma aparente crença e convocação para uma salvação possível, a do presente, no caso, há uma consciência de que somente restam ao homem a transitoriedade, instabilidade e intensidade do momento atual, porque, para além do presente, tudo resulta em um “náufrago do tempo”, derrocada dos instantes que haviam constituído um presente que agora é passado e desilusão quanto aos instantes futuros que se tornarão presente. Não há espaço para saudades do passado, apreensão ao presente e esperanças no futuro, porque a consciência desvendou a inaptidão destes sentimentos para lidar com a realidade social em sua concretude.

O chamado para salvar o momento atual na passagem citada acima parece não ter a força de um grito que poderia vir do herói da epopeia, que, por meio de sua voz, se ouve toda uma comunidade que fielmente acredita na vitória a ser alcançada com a ajuda dos deuses. A salvação do presente, já de início, passa pela consciência de que não se podem depositar suas convicções no passado e no futuro, assim, o presente é o que resta ao homem moderno, o que motiva a necessidade de preservá-lo pela vivência, uma vez que se o presente escapar da vida humana – e ele facilmente escapa aos domínios do homem –, então, nada resta a ele, o que parece tornar essa consciência permeada pela angústia.

A personagem Ema, mulher do diretor Aristarco, é também uma disseminadora da consciência problemática no romance. Referência direta à heroína problemática do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, a personagem de Raul Pompeia, já nos primeiros momentos de Sérgio no colégio, na passagem em que Aristarco orienta o corte dos cabelos cacheados do menino, demonstra sua consciência cindida ante o mundo e a si mesma: “Corte e ofereça a mamãe, aconselhou com uma carícia; é a infância que aí fica, nos cabelos louros... Depois, os filhos nada mais têm para as mães...” (POMPEIA, 2013, p. 46).

A fala de Ema reconhece no corte dos cabelos a transformação que se figura na vida do recém-chegado ao Ateneu, em que a infância cairá ao chão como os cabelos aparados pela tesoura, que se tornarão apenas lembranças do tempo pueril a serem oferecidas à mãe. O reconhecimento de que, após a infância, “os filhos nada mais têm para as mães” aponta para a consciência de que não só os filhos, solitários, seguem suas vidas, apartados do lar familiar, mas também as mães veem-se sozinhas e ressentidas ante os filhos que partem para o mundo e abandonam sua infância, na qual elas tinham importância indiscutível, que nunca mais voltará.

Em outra passagem, Sérgio, doente, é levado aos cuidados de Ema, que, ao entregar a carta do pai do estudante, que estava em férias na cidade de Paris, declara que

Ah! tem ainda um pai, disse Ema, uma querida mãe, irmãos que o amam... Eu nada tenho; todos mortos... Aparecem-me às vezes à noite... sombras. Ninguém por mim. Nesta casa sou demais... Deixemos essas coisas. Não sabe o que é um coração isolado como eu... Todos mentem. Os que se aproximam são os mais traidores... (POMPEIA, 2013, p. 268).

A consciência problemática de Ema a faz perceber sua solidão implacável no mundo, em que não pode confiar nas pessoas de forma espontânea, porque, diferentemente da casa paterna, cuja alteridade propicia proteção e que, agora, foi reduzida a fantasmas noturnos, a personagem sabe que a falsidade, a manipulação e os jogos de interesses constituem as relações que se estabelecem no mundo em que habita.

As constantes reticências e a ausência de coesivos, no trecho acima, apontam para uma fala que se desenrola com vagarosidade e disjunção, porque pesada emocionalmente de ser assumida por meio de palavras.

A segunda estratégia para que a consciência problemática esteja presente no romance em análise, sem que isso fira a verossimilhança, é permitir que o próprio Sérgio narrasse suas memórias de seu tempo de infância no Ateneu, mas não em um momento próximo à ocorrência das ações, mas sim quando adulto, cujos anos que separam as vivências do colégio e do momento atual em que o narrador se encontra, permitem a existência de uma consciência fraturada em relação ao mundo e a si próprio.

Após a reprodução da fala do pai às portas do colégio, o narrador afirma:

Bastante experimentei depois a verdade deste aviso, que me despia, num gesto, das ilusões de criança educada exoticamente na estufa de carinho que é o regímen do amor doméstico; diferente do que se encontra fora, tão diferente, que parece o poema dos cuidados maternos um artifício sentimental, com a vantagem única de fazer mais sensível a criatura à impressão rude do primeiro ensinamento, têmpera brusca da vitalidade na influência de um novo clima rigoroso. (POMPEIA, 2013, p. 29).

A confirmação das palavras do pai vem do adulto que avalia seu passado e qualifica, por meio do advérbio de intensidade “bastante”, a experiência de desencanto que o contato com o mundo, longe da casa familiar, o proporcionou. Nesse processo de desencantamento, ironicamente, o amor materno que protegia quando Sérgio estava entre seus familiares é, ao mesmo tempo, o que permite, agora distante, uma fragilização maior do indivíduo.

Em *O Ateneu*, podemos observar o estabelecimento de um jogo narrativo em que “o que foi imaginação, agora é lembrança que se retém, se compõe com outras e se julga com o travo acerbo da crítica, isto é, da infelicidade” (BOSI, 2003, p. 52). O olhar do adulto sobre a criança que foi, a partir de sua memória, mostra-se de uma ironia que se nutre da desilusão profunda que acompanha sua maturidade, não presente nos tempos em que esteve no internato.

Desse modo, o narrador manifesta sua consciência cindida no processo da escrita, na narração de suas memórias, em que o adulto pode refletir sobre esse tempo perdido, na busca pelo seu autoconhecimento, sem, contudo, reencontrar uma harmonia com o mundo e consigo mesmo, como o herói problemático de Lukács propõe. Diferentemente da criança que “nem sequer lhe é concedido sublimar em ironias e racionalizações o seu *não* à hostilidade do meio. É o oprimido em estado puro” (BOSI, 2003, p. 73-74 – grifos do autor), o narrador, ao escrever suas lembranças dos dois primeiros anos do colégio, mostra-se não somente fraturado e vencido pela vida, mas consciente da situação em que se encontra, o que permite que com a escrita possa “sublimar em ironias e racionalizações”, ainda que sutilmente.

### 3. Considerações finais

A partir da reflexão que propomos sobre o herói problemático, pensado por Lukács, no que diz respeito ao processo de consciência do herói do romance da cisão que o marca em relação ao mundo e a si mesmo, e as considerações que fizemos sobre o romance *O Ateneu*, de Raul Pompeia, sob a perspectiva da problematização do herói, colocamo-nos a seguinte questão: Sérgio é ou não é um herói problemático?

Se considerarmos apenas o herói durante os dois primeiros anos no *Ateneu*, em que “a criança, engodada, tudo recebe sem defesa” (BOSI, 2003, p. 61), como afirma Alfredo Bosi, sem um processo intenso de consciência que possibilite que viva as experiências como um conflito irrefutável, angustiante e desolador, mas sem desconsiderar a presença de alguma consciência, ainda que embrionária, então, não há um herói problemático.

Contudo, se considerarmos que, para manter a verossimilhança de um enredo que traz como herói uma criança que acabou de deixar a realidade do lar paterno, para quem uma consciência totalmente cindida seria inverossímil, o autor se utilizou de estratégias para permitir que essa consciência problemática se fizesse presente no romance, seja por

meio de personagens adultos próximos ao herói em seu tempo de infância, seja por meio de um narrador que seja o próprio herói quando adulto, então, teríamos um herói problemático.

A última alternativa nos parece mais plausível porque considera o herói em um processo que vai das vivências na escola durante a infância à narração das suas memórias quando adulto, em que nesse intervalo há a constituição de sua consciência fraturada, o que é indiciado por meio das consciências problemáticas do pai de Sérgio e de Ema, indicando que, ao atingir a idade adulta, Sérgio, assim como esses dois personagens, também teria sua consciência cindida irremediavelmente.

## REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. O Ateneu, opacidade e destruição. In: \_\_\_\_\_. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- PAES, José Paulo. Sobre as ilustrações d'O Ateneu. In: POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- POMPEIA, Raul. *O Ateneu: crônica de saudades*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

**NOVALIS: A DIVINIZAÇÃO DA NATUREZA****NOVALIS: THE DIVINIZATION OF NATURE**Alexandre de Melo ANDRADE<sup>1</sup>

**RESUMO:** Novalis integrou o grupo que se formou em torno da revista *Athenäum*, em Jena, no final do século XVIII. Leitor de uma tradição romântica que se estabelecia na Alemanha, o poeta teve projeção significativa na arte e no pensamento dos vários romantismos, principalmente no que diz respeito à abordagem de uma natureza divinizada e de uma linguagem altamente poética, mesmo no texto em prosa. Neste artigo, trataremos do tema da natureza na obra de Novalis, principalmente em *Os discípulos em Saïs*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Novalis; Natureza; Poesia; Romantismo.

**ABSTRACT:** Novalis joined the group that formed around the magazine *Athenäum*, in Jena, in the late eighteenth century. A reader of a romantic tradition established in Germany, the poet had a significant projection in the art and thought of the various romanticisms, especially as regarding the approach to a divinized nature and a highly poetic language, even in the prose text. In this article, we will deal with the theme of nature in Novalis' work, especially in *Os discípulos em Saïs*.

**KEYWORDS:** Novalis; Nature; Poetry; Romanticism.

Nas origens do movimento romântico é possível encontrar aspectos basilares para a compreensão dos modos como se deu a relação entre o poeta e a natureza, ou a poesia e as formas elementares do universo natural. Na Inglaterra e na Alemanha, principalmente, houve um diálogo permanente entre as obras literárias, que alcançaram certo estatuto filosófico, e a filosofia, que se aproximou da metáfora poética para a expressão dos ideais pertinentes ao período.

De importância extrema para os romantismos foi a obra de James Macpherson (1736-1796), que pertenceu à fase do Pré-Romantismo europeu. Inspirado por Robert Blair e James Thompson, o escocês introduziu aspectos que seriam conhecidos por ossianismo<sup>2</sup>, entendidos, *grosso modo*, como manifestação intensa do sentimento da natureza associado a estados da alma, culto à amizade, sentimento patriótico e ideais de liberdade. No Brasil, muitos de seus textos foram traduzidos, graças ao empenho de escritores como José Bonifácio, Francisco Otaviano, Ferreira de Menezes e Fagundes

---

<sup>1</sup> Doutorado em Letras/Estudos Literários pela UNESP/Araraquara. Professor Adjunto de Teoria Literária na UFS/São Cristóvão – Sergipe (Departamento de Letras Vernáculas – Centro de Educação e Ciências Humanas). Email: alexandremelo06@uol.com.br.

<sup>2</sup> A denominação implica a aproximação entre a obra de Macpherson e os manuscritos de Ossian, que viveu no século III. Dessa relação surgiram as mais acaloradas polêmicas do movimento romântico, motivadas pela dúvida acerca da autenticidade dos textos do poeta escocês.

Varela. Dentre os poetas, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e Gonçalves Dias são os que mais demonstram diálogo com o ossianismo.

Em estudo sobre a presença de Ossian no Brasil, Ofir Bergemann de Aguiar afirma que

Ossian foi o intérprete do sentimento profundo dos grandes aspectos da natureza, da emoção poética diante dos astros e da solidão melancólica. A paisagem noturna, repleta de torrentes, ventos, pântanos, montanhas, névoas e nuvens, representou a característica mais atraente. (1999, p. 33).

Os textos ossiânicos, que praticam a fusão dos gêneros<sup>3</sup> – tão apreciada pelo Romantismo –, desenvolvem com profundidade as fantasmagorias, o mistério e o forte apego à natureza, especialmente à natureza noturna, ecoando de forma evidente na obra do romântico Álvares de Azevedo, como se pode perceber pelas várias citações que o poeta brasileiro faz ao bardo escocês em sua própria obra. Não há dúvida de que

[...] a paisagem brumosa e mística é o traço ossiânico mais atraente para esse representante do ‘mal do século’. [...] Ossian teve papel relevante na escolha das sombras, do crepúsculo, da noite e dos túmulos como elementos dominantes da obra poética de Álvares de Azevedo. (AGUIAR, 1999, p. 69; aspas do autor).

É importante deizer que Edward Young (1683-1765), anterior a Ossian, foi considerado um precursor dos temas da natureza – principalmente dos temas noturnos do Romantismo. Embora ainda parcialmente ligado à poesia de Pope, Young tornou-se popular através da obra *Night Thoughts* – escrita sob nove cantos –, onde associa a noite à melancolia, a Deus e ao destino, impondo a estes elementos uma sensibilidade pessimista e reflexiva. O poeta tinha “[...] prazer em evocar imagens de noite, morte, túmulo, cemitério, putrefação [...] e disso também são provenientes as súbitas explosões de anarquismo moral” (CARPEAUX, 1980, p. 940). Seus versos ecoaram na obra, por exemplo, de Robert Blair e de Novalis, além de ter contribuído de forma ímpar para o próprio desenvolvimento do Pré-Romantismo alemão<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Macpherson cultivava a prosa poética.

<sup>4</sup> Sobre a importância de Young para o Romantismo alemão, diz Carpeaux (1980, p. 941; aspas do autor): “Ao sucesso na Inglaterra corresponde, pelos mesmos motivos, o muito maior sucesso internacional de Young. É muito marcada a sua influência na Alemanha, nas obras de filosofia moral de Gellert, nas odes religiosas de Klopstock, nos romances sentimentais de Miller, e até no *Werther*, de Goethe. E isto não é tudo: as idéias de Young sobre originalidade literária e sobre Homero e Shakespeare exerceram na

As obras de Goethe e Schiller, situadas neste período, estabelecem um vínculo significativo, e até mesmo determinante, para as relações entre natureza, poesia, liberdade e estética, que se tornaram pilares da filosofia e da literatura românticas, atingindo sobremaneira os aspectos matriciais da obra de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, cujo pseudônimo era Novalis (1772-1801).

Toda a produção literária de Novalis possui estreita relação com a natureza. Para ele, a natureza, muito além de ser apenas um mecanismo das formas naturais, faz parte de um processo interno ao homem, proporcionando uma relação dialógica com ele. No seu dar-se, a natureza impregna a realidade humana, revela uma espiritualidade inerente ao homem, impulsionando-o a uma volta a si mesmo para reconhecer em si o que é manifestado por ela. A natureza é, de acordo com Novalis, o “[...] plano enciclopédico, sistemático do nosso espírito” (NOVALIS *apud* NUNES, 1993, p. 65).

O escritor dos *Hinos à Noite* defende a proposição de Deus na natureza; a natureza deve harmonizar-se à ideia de Deus, tornando-se, assim, moral. Como “[...] para Novalis, a Natureza é a árvore da qual somos as flores em botão” (NUNES, 1993, p. 66), sua divinização passa por nós, que nos responsabilizamos por espiritualizar o universo, atribuindo a ele as categorias das formas abstratas também inerentes a nós.

Essa realidade teofânica da natureza é perceptível, segundo Novalis, ao poeta, que intui a divindade nela e persegue essa harmonia por meio das palavras. A imaginação poética aproxima-se do sagrado (união de Deus com a natureza) e traz dele as metáforas expressivas de um mundo harmônico, do que resulta o reencantamento das formas naturais. Não nos admiremos que nos papéis póstumos de Novalis se encontrassem fragmentos de uma filosofia da natureza. Ele considera que o espírito evocado pela imaginação é também o espírito do próprio homem; o poeta seria um “médico transcendental redentor da natureza” (NOVALIS *apud* ROSENFELD, 1985, p. 167), e a arte a morada onde a própria natureza encontra sua verdade. Sobre essa relação entre poesia e natureza em Novalis, Adolphe Bossert diz:

A poética de Novalis é a consequência de sua psicologia. Ela tem, no fim das contas, uma única necessidade moral que se exprime de diversas maneiras: é uma necessidade maravilhosa. Sua poética também resulta daí. Ela vê na alma disposições profundas, inomináveis, imperceptíveis, que não pertencem a nenhuma faculdade, e que constituem nossa

---

Alemanha influência tão profunda que se pode dizer que sem Young a literatura alemã do pré-romantismo e de Weimar não teria sido o que foi. Em certo sentido, um elemento característico da mentalidade alemã, a busca de originalidade ‘titânica’, encontrou em Young o primeiro apoio teórico”.

existência íntima. Estas são as disposições que a poesia deve despertar em nós. A poesia é uma língua interior, uma conversação da alma com ela mesma. (2015, p. 156).

Anatol Rosenfeld chama a atenção (1985, p. 167) para a remitização da natureza, processo do qual o idealismo mágico novalisiano é parte necessária. A analogia, muito discutida pelos teóricos do Romantismo, resulta dessa natureza animada que corresponde a um estado interior e espiritual maior que a realidade visível. Trata-se, aqui, do poeta mago, que decifra os mistérios da natureza e afina-se a ela metafórica e sinestésicamente. Em Novalis, a poesia revela o sentido oculto da natureza, e o poeta se vê como aquele que reconhece o encantamento.

Na sua obra *Os Discípulos em Saís*, Novalis dedica-se a expor, de forma poética e reflexiva, a ligação íntima entre homem e natureza. O Mestre, fundido totalmente na natureza, mostra aos seus discípulos a forma ideal de se viver; ele participa da rotação de todas as coisas no universo, obedece à harmonia entre os elementos, dos quais não se dissocia, conforme percebemos na passagem:

Não tardou a verificar as **combinações que uniam todas as coisas**, as semelhanças, as coincidências. Pouco depois já não via nada isoladamente. As percepções dos seus sentidos concentravam-se em fartas e variadas imagens. Ouvia, via, tocava e pensava ao mesmo tempo. Comprazia-se em **reunir coisas díspares**. Ora as estrelas lhe pareciam homens, ora os homens lhe pareciam estrelas; as pedras, animais; e as nuvens, plantas. Brincava com as forças e os fenômenos. (NOVALIS, 1989, p. 33; grifo nosso).

O eu, associado diretamente à natureza, percebe-se integrante da totalidade universal, quando tudo se corresponde. Löwy e Sayre denominam essa qualidade romântica de “reencantamento da natureza”, afirmando que “[...] é um tema inesgotável da poesia e pintura românticas que não deixam de procurar as **analogias misteriosas** e as ‘correspondências’ [...] entre alma e natureza, espírito e paisagem [...]” (1995, p. 54; grifo nosso e aspas do autor). Ernst Cassirer considera que essas analogias são provenientes do uso metafórico da linguagem e concorrem para a unidade e para o mito, pois a metáfora seria “[...] o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito” (2006, p. 102). Para o teórico, nestas combinações que unificam todas as partes, conforme exposto por Novalis no trecho acima, há “[...] uma lei que se poderia chamar de nivelção e extinção das diferenças específicas, pois cada parte do todo se apresenta como este mesmo todo [...]” (2006, p. 109).

A missão do Mestre, n*Os Discípulos em Saïs*, é reconduzir seus discípulos à origem criadora, ao primitivismo natural e sagrado, ao estado de harmonia proporcionado pela fusão entre o eu a natureza. Segundo a voz do narrador em primeira pessoa, o Mestre “[...] quer ver-nos seguir o nosso próprio caminho, pois não há senda ignorada que não atravesse novas regiões e não acabe por levar-nos às moradas, à **pátria sagrada**” (1989, p. 37; grifo nosso). Essa pátria sagrada corresponde, em conformidade com a filosofia de Schiller e Schelling, ao passado, ao tempo anterior à cultura, mas também ao tempo futuro, para onde caminhamos depois do conhecimento e do progresso civilizatório. Os discípulos, em Saïs, observando o Mestre, reconhecem o caminho de volta à natureza e partem em sua direção; nesse trajeto em busca do mistério, reaprendem a utilizar os seus sentidos, há muito submetidos aos mecanicismos da vida “prática”.

O segundo capítulo, todo destinado à natureza, corresponde a uma verdadeira aula sobre a educação dos sentidos; há um discurso mitopoético sobre a relação entre o homem e as forças naturais. A paisagem encantadora se sobrepõe a qualquer lógica; as explicações científicas perdem valor mediante um universo que vibra. Agora, os discípulos se deparam “[...] com lendas e poemas cheios de imagens notáveis [...]” (1989, p. 41). O discípulo narrador institui o primado da poesia, pois ela é “[...] o instrumento favorito do amigo da Natureza; e nos poemas é que mais claramente surgiu o seu espírito” (1989, p. 41). É na poesia que ocorre a vibração. Segundo Novalis, ouvindo-a, lendo-a, sentimos uma natureza que pulsa, tanto nas palavras como no nosso íntimo; ela diz a linguagem do universo, analógica, similar ao universo interno de cada homem; ela (re)vela o que está oculto, e por isso excita os sentidos.

A natureza, azulada<sup>5</sup>, esconde o passado e o futuro: os tempos de juventude, a infância, a família e também um paraíso vindouro, “[...] a transbordar de vida, estendendo mãos impacientes a um mundo novo” (1989, p. 43). Muitos poetas cantaram esses tempos distantes, ora por meio do saudosismo, ora por meio da utopia. Em ambos os casos, a natureza é sinônimo de prazer e de harmonia. Segundo o discípulo, há duas maneiras de contemplá-la: “Enquanto a sua experiência, para uns, é banquete ou festa, para outros converte-se em religião fervorosa [...]” (1989, p. 44). Os poetas exploraram muito essas duas formas de contemplação, mas só os românticos fizeram da Natureza uma verdadeira religião, o significado de toda a vida. Os aspectos diurnos de Cesário Verde e os aspectos

---

<sup>5</sup> “Formas azuladas” é uma expressão comum em Novalis, fruto do seu reencantamento do mundo. O mito da “flor azul”, no escritor romântico, tornou-se o símbolo da beleza primordial a que se deseja e se busca por meio de uma realidade transcendente.

solares de Antero de Quental<sup>6</sup> nada têm a ver com os aspectos primaveris e cálidos dos românticos; a natureza idílica dos árcades dá suporte ao cenário perfeito desejado, mas não atinge a realidade evanescente<sup>7</sup> dos poetas vindouros.

Para Novalis, a natureza está sempre ligada ao universo do artista, pois a arte vislumbra os mistérios do mundo natural e mantém com ele relações intensas, a ponto de ser ela mesma a própria materialização da vibração desse mundo. O leitor de poesia, dessa forma, é aquele que encontra os “tesouros indizíveis”, que contempla a maravilha do universo, como a criança que descobre o mundo contemplando as formas físicas da natureza, admirada com o que vê.

Assim como Rousseau, Novalis acredita que o mundo agitado das coisas visíveis distancia o homem de si próprio, da sua natureza, pois dentro de si, “[...] no fundo desta fonte, vive um mundo mais puro” (1989, p. 51). O mundo da agitação atrofia os sentidos humanos, e a natureza nos redireciona a eles. Essa volta à natureza, para o autor dos *Hinos à Noite*, eleva-nos à tranquilidade, à calma, sem que nenhum “sonho febril” nos oprima. Dessa forma, entendemos que, para ele, o mundo das relações materiais corresponde ao mundo das paixões, da angústia, isento do próprio sentido da essência humana. Assim como Schelling, Novalis pergunta: “Será possível que não reconheçam na Natureza a fiel cópia de si próprios?” (1989, p. 51), e concorda com os demais pensadores do período quando diz que “Sozinhos se consomem no deserto do pensamento” (1989, p. 51). Pensamento tem, aqui, o mesmo valor do entendimento reflexionante exposto na teoria de Schiller sobre a poesia sentimental<sup>8</sup>.

Ainda nOs *Discípulos em Saïs*, Novalis introduz a narrativa de Jacinto, homem bondoso, mas estranho, que gostava do contato com a natureza e conversava com árvores e pedras. Mantinha uma relação dialógica com o universo à sua volta: “O ganso contava histórias, o riacho murmurava uma balada; uma grande pedra dava um salto ridículo, a rosa perseguia-o amistosamente e entrançava-se no seu cabelo; a hera acariciava-lhe a pensativa frente” (p. 54). Uma donzela, chamada Botãozinho de Rosa, amava-o com

---

<sup>6</sup> Ambos são poetas portugueses do século XIX. Em Cesário Verde, a natureza é entrevista de forma mais prosaica, e em Antero de Quental, os aspectos solares – bastante explorados – intentam uma visão de mundo marcada pela força e pela coragem.

<sup>7</sup> Benedito Nunes associa, em *A Visão Romântica*, Natureza e realidade evanescente. Para ele, essa relação “[...] se enquadra num confronto dramático do indivíduo com o mundo” (1993, p. 64).

<sup>8</sup> Tanto em *Poesia Ingênua e Sentimental* quanto em *A Educação Estética do Homem*, Schiller argumenta que a modernidade é composta pela fragmentação humana, referindo-se ao afastamento que ocorreu, por via do intelecto, em relação à natureza. Neste sentido, entendimento reflexionante diz respeito à atividade civilizatória que promove as próprias contradições da existência e impulsionam o homem a uma tentativa de resgate da natureza primordial.

ternura, e ele a queria com paixão. Um forasteiro, recém-chegado, aproximara-se de Jacinto, contando-lhe sobre terras distantes, de coisas milagrosas. Embebendo-se das palavras dele, Jacinto esqueceu-se da Botãozinho de Rosa e de seu mundo. Mas o forasteiro, antes de partir, deixara-lhe um livro. Jacinto seguiu sua vida, mas agora fechado nos seus pensamentos; a perda da saúde fez com que a velha do bosque atirasse o livro ao fogo, pedindo-lhe que viesse pedir bênção ao pai. Jacinto reconhece, então, que perdera a paz, que seus pensamentos se interpõem numa torrente interminável, distanciando-o do seu coração e do amor. Um dia, Jacinto volta a compreender o que as flores lhe dizem; restabelece seu diálogo com a natureza, encontra a “virgem celestial” e entrega-se ao amor da Botãozinho de Rosa.

Essa oposição entre o livro e a natureza é aparente em muitos textos do Romantismo. Em “Carta a Augusta”, de Byron, o eu lírico expõe seus sentimentos resguardados e reclama de uma solidão dilacerante; na estrofe VII, reconhecendo a má influência da cultura, diz:

*I feel almost at times as I have felt  
In happy childhood; trees, and flowers, and brooks,  
Which do remember me of where I dwelt  
Ere my young mind was sacrificed to books,  
[...]*

Às vezes quase sinto como eu me sentia  
Na infância; árvores, flores, riachos a correr,  
Que me relembram do lugar onde eu vivia  
Antes de em livros minha mente se perder,  
[...]  
(1989, p. 128-129)

A narrativa da vida de Jacinto institui três tempos. O primeiro é o tempo do contato direto e infantil com a natureza, quando Jacinto é feliz e vive como um elemento da natureza em diálogo constante com as outras formas naturais. O segundo surge com a vinda do forasteiro e marca o tempo da consciência; é quando Jacinto, contemplando terras longínquas, ideais igualmente distantes, rompe com seu estado de integração com a natureza; o livro, entregue pelo amigo, instaura em seu espírito a “especulação”, a reflexão, o conhecimento, do que resulta a melancolia. O terceiro é a sua reintegração com a natureza, quando volta a compreender as formas naturais e estabelece com elas um contato contínuo e harmonioso. Essa passagem da natureza para a reflexão corresponderia, na teoria de Schiller, à passagem de “ingênuo” para “sentimental”,

conforme já aludido, e a busca pela “virgem celestial” seria o impulso para voltar a ser natureza, depois de percorrido o processo civilizatório.

Para Novalis, a natureza possui espírito, e o poeta é o único que consegue senti-lo. O homem é o próprio rio quando o contempla, é a planta quando a olha com tranquilidade, entende os animais quando é selvagem ou jovial criança, torna-se estrela quando lhe compreende. Compreender a natureza é “[...] distingui-la e reconhecê-la espontaneamente em tudo [...]” (p. 75). Dessa relação resultam as inesgotáveis alegrias, os prazeres, a volúpia e o naturalismo religioso.

*Nos discípulos em Saïs*, obra de grande testemunho da natureza divinizada, Novalis usa termos da própria religião para falar de mundo natural: Mestre, discípulos, religião, fé, evangelho, alma, mistério etc. Todo esse vocabulário místico eleva o texto à condição doutrinária e a natureza à condição de santuário, de devoção e mistérios múltiplos, tão disseminados pela arte romântica.

A retomada de todas estas abordagens filosóficas e literárias acerca da natureza ganha relevância quando percebemos a exploração incisiva que os românticos fizeram dos elementos da vida natural, entendendo-a ora como prolongamento das sensações intrínsecas ao escritor, ora como um “[...] lugar de refúgio, puro, não contaminado pela sociedade, lugar de cura física e espiritual” (COUTINHO, 2004, p. 9). A poesia do Romantismo, marcada por dilaceramentos, angústia e temperamentos contraditórios, ocupa-se da natureza como principal fonte de mediatização desses sentimentos.

O Romantismo brasileiro, que absorveu alguns aspectos dos romantismos alemão, inglês e francês<sup>9</sup>, assumiu vertentes que foram condizentes com sua situação histórica, e, diferentemente do alemão, que “[...] luta por modificar uma realidade estabelecida e já obsoleta [...]”, deseja “[...] descobrir e criar uma nova realidade” (VOLOBUEF, 1999, p. 29).

Nos seus *Hinos à Noite* – obra que aparece em 1800 na revista *Athenäum* –, Novalis faz verdadeira apologia à noite com seus mistérios. No primeiro canto da obra, a

---

<sup>9</sup> Álvares de Azevedo e Castro Alves, por exemplo, foram leitores de Byron e traduziram textos do poeta inglês no Brasil; muitos de seus poemas carregam marcas acentuadas desse romantismo byroniano. Azevedo, tradutor também de Alfred de Musset, despertou os olhares da crítica brasileira a respeito dos pontos de contato entre seus textos e os do romântico francês. Não há dúvida de que a poesia de Álvares de Azevedo é a que, no Brasil, mais reafirma os vínculos entre o nosso Romantismo e o Romantismo europeu. Faz-se necessário dizer, ainda, que os aspectos da natureza aparentes na poesia azevediana não são apenas inserções do que o poeta lia nos escritores estrangeiros; seu próprio pendor poético, de cunho introspectivo e soturno – bem representativo do subjetivismo egocêntrico –, inevitavelmente tocava nos propósitos dos mais variados romantismos que igualmente abordavam tibieza moral e física.

noite é vista como escuridão criadora, é uma integração entre o eu e o universo e, por isso mesmo, é inefável, sagrada, misteriosa. No segundo canto, opondo a noite ao dia, o poeta diz que a noite afugenta as dimensões encerradas pela claridade do dia. No terceiro, entende que a noite traz a sensação do nascer de novo, pois corresponde à liberdade da alma e afugenta a melancolia (conforme expõe também no primeiro canto). Eliminando as dicotomias da existência, o poeta assim se refere à noite:

Foi-se o esplendor da terra e, com ele, minha desolação – a melancolia fundiu-se em um mundo novo, insondável – ó doce êxtase da Noite, sonho do céu, vieste sobre mim – a paisagem no ar se elevando mansamente; e acima dela flutuava meu espírito, livre de liames, nascido de novo. (1987, p. 39).

No quarto canto, Novalis reforça a unidade proposta pela noite, fundamentada pela fusão com o Amor. Lembrando-nos o dizer de Otavio Paz, o poeta associa a noite à grande mãe para onde o filho retorna. Dessa forma, a noite se liga a uma morte, a um tempo isento das contradições, conforme aparece neste trecho do poema que compõe o referido canto da obra de Novalis:

[...]  
 Eu sinto da morte  
 A onda que rejuvenesce,  
 Em bálsamo e éter  
 Meu sangue se converte.  
 Vivo durante o dia  
 Cheio de ânimo e fê  
 E à noite eu morro  
 Com sagrado fervor.  
 (1987, p. 43)

No último canto, Novalis fala de uma noite que inspira religiosidade, que se liga aos grandes mistérios e às revelações, conforme observamos na passagem: “A Noite tornou-se o portentoso âmago das revelações – para onde os deuses retornaram e adormeceram, e então ressurgir mais tarde sob formas novas e mais belas após a transfiguração do mundo” (1987, p. 47).

Conhecidos pela intensa sagração à noite, os *Hinos à Noite* se tornaram uma verdadeira Profissão de Fé à noite dos românticos. A devoção à noite com seus mistérios e com sua progressiva inspiração nos faz pensar na noite como sentimento da própria poesia. Assim como n*Os Discípulos em Saís*, a obra em questão descerra as sombras da

noite por meio da possibilidade de absorção das formas essenciais; o culto à natureza pode ser visto, assim, como religiosidade novalisiana. A poesia é, então, templo sagrado que nos (re)liga à natureza divina.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Ofir Bergemann de. *Ossian no Brasil*. Goiânia: Ed. Da UFG, 1999.
- BOSSERT, Adolphe. Le Romantisme – Novalis. Trad. Marquessuel Dantas de Souza. *Revista Dialectus*. n. 7. p. 151-159, 2015.
- BYRON. *Poesias de Lorde Byron*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1989.
- CARPEAUX, Otto Maria. O Pré-Romantismo. In: \_\_\_\_\_. *História da literatura ocidental* (Vol. 4). Rio de Janeiro: Alhambra, 1980. p. 913-1016.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg, Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo. (Diretores). *A Literatura no Brasil – Era Romântica*. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004 (vol. 3).
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: O romantismo na contramão da modernidade*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- NOVALIS. *Hinos à Noite*. Trad. Nilton N. Okamoto e Paulo Allegrini. São Paulo: A Esfinge Editorial, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Os discípulos em Saïs*. Tradução de Luís Bruhein. Lisboa / Rio de Janeiro: Hiena, 1989.
- NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 51-74.
- ROSENFELD, Anatol. Aspectos do Romantismo alemão. In: \_\_\_\_\_. *Texto / Contexto*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 147-171.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999. p. 35 a 155.

## A MODERNIDADE E O TEMA DA MULTIDÃO EM BAUDELAIRE E ELIOT THE MODERNITY AND THE THEME OF THE CROWD IN BAUDELAIRE AND ELIOT

Elis Regina Fernandes ALVES<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho analisa como Charles Baudelaire e T. S. Eliot entendem a modernidade e tematizam a multidão e os temas a ela relacionados em seus poemas. Como referencial teórico, utilizo os aportes de Gumbrecht (1998), Nunes (1993), Calinescu (1999), para abordagem da modernidade, e estudiosos de Baudelaire e Eliot, como Junqueira (2014), Unger (1961), Wilson (1967), Calasso (2012), Hamburger (2007), Friedrich (1991), Benjamin (1989), dentre outros. Conclui-se que os poetas encaram de modo diferente a multidão: em Baudelaire, há certa busca por comunhão entre a multidão, na qual os homens buscam se comunicar; enquanto em Eliot, a multidão é desoladora, os homens nela se veem apartados e incommunicáveis.

**PALAVRAS-CHAVE** Charles Baudelaire. T. S. Eliot. Modernidade. Multidão.

**ABSTRACT:** This paper analyzes how Charles Baudelaire and T. S. Eliot understand the modernity and thematize the crowd and the themes related to it in their poems. As theoretical reference, I use the contributions of Gumbrecht (1998), Nunes (1993), Calinescu (1999), to approach the modernity, and Baudelaire and Eliot scholars such as Junqueira (2014), Unger (1961), Wilson (1967), Calasso (2012), Hamburger (2007), Friedrich (1991), Benjamin (1989), among others. It is concluded that the poets face the crowd differently: in Baudelaire, there is a certain search for communion among the crowd, in which men seek to communicate, while in Eliot the crowd is desolating, the men in it are separated and incommunicable.

**KEYWORDS:** Baudelaire. Eliot. Modernity. Crowd.

### Introdução

A modernidade poética teve em Baudelaire seu maior arauto, que a tematizou em tantos poemas líricos, poemas em prosa e a descreveu em *O pintor da vida moderna*, de forma que se pode perceber, a partir da exemplificação das gravuras de Constantin Guys, o que é ser moderno. Para Benjamin, (1989), o tema central de Baudelaire é a multidão e a ele outros temas se ligam.

Pensando a modernidade baudelairiana, em seus poemas de *As flores do mal*, principalmente, este artigo visa comparar o poeta francês em sua multidão e seus temas desdobrados a outro grande poeta da modernidade, T. S. Eliot, em seus poemas das três primeiras décadas do século XX, de modo a observar como ambos tematizam a multidão e alguns temas a esses ligados.

Como base teórica, usam-se autores críticos que estudaram a modernidade, como Gumbrecht (1998), Nunes (1993), Calinescu (1999), e estudiosos de Baudelaire e Eliot,

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta do curso de Letras da UFAM- Universidade Federal do Amazonas- IEAA- Instituto de Educação, Agricultura e Ambiente. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras da UNESP- Universidade Estadual Paulista- Campus São José do Rio Preto- SP- Brasil. E-mail: elisregi@hotmail.com. Bolsista da FAPEAM- Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas.

como Junqueira (2014), Unger (1961), Wilson (1967), Calasso (2012), Hamburger (2007), Friedrich (1991), Benjamin (1989), dentre outros.

### A modernidade e o tema da multidão em Baudelaire e Eliot

Ao entender a modernidade como um fenômeno, e não como um período, como o quer Gumbrecht (1998), percebe-se que a ideia de **cascatas da modernidade**, por ele cunhada em seu *Modernização dos sentidos*, faz sentido na medida em que a modernidade é algo que flui de um momento para outro e há a acumulação das ideias, noções e conceitos, de modo que, mesmo situando-a historicamente, não iremos confiná-la a momentos históricos precisos:

Como cascatas, esses conceitos diferentes da modernidade parecem seguir um ao outro numa seqüência extremamente veloz, mas, retrospectivamente, observa-se também como se cruzam, como os seus efeitos se acumulam e como eles interferem mutuamente numa dimensão (difícil de descrever) de simultaneidade. (GUMBRECHT, 1998, p. 9).

Assim pensada, a noção de modernidade apoia-se na ideia de Bernard de Chartres, datada do século XII, dos **anões nos ombros de gigantes**, entendida por Calinescu como a acumulação de saberes:

[...] os homens de uma nova era são mais avançados, mas ao mesmo tempo, menos meritórios do que os seus predecessores; eles sabem mais em termos absolutos, em virtude do efeito cumulativo da aprendizagem, mas em termos relativos à sua própria contribuição para a aprendizagem é tão pequena, que eles podem com justiça ser comparado a pigmeus. (1999, p. 28).

O herói conhece as estruturas do mundo, mas elas estão aquém ou além de seu alcance, pois a sua trajetória não está dada no mundo, ela precisa ser construída, assim como os sentidos desse mundo, que ele tenta encontrar em si.

Para Gumbrecht (1998), o início do fenômeno da modernidade teria se dado no fim da Idade Média, início do Renascimento, com o advento da imprensa ajudando o homem difundir os conhecimentos e com a **descoberta** do novo mundo, o que teria causado o deslocamento do europeu como centro, pois ele não seria a única criação divina, ocasionando um primeiro grande deslocamento de subjetividade no homem.

Assim, o homem deu seu primeiro grande passo rumo à modernidade, à produção do saber, à consciência de si mesmo em relação ao outro:

O deslocamento central rumo à modernidade, por conseguinte, está no fato de o homem ver a si mesmo ocupando o papel de sujeito da produção de saber (o qual, no contexto da teologia protestante, muda o *status* dos sacramentos para os meros atos de comemoração). Em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele, e, em vez de se definir como uma unidade de espírito e corpo, o sujeito - ao menos o sujeito como observador excêntrico e como produtor do saber - pretende ser puramente espiritual e de gênero neutro. Esse eixo sujeito/objeto (horizontal), o confronto entre o sujeito espiritual e um mundo de objetos (que inclui o corpo do sujeito), é a primeira precondição estrutural do Início da Modernidade. (p. 12).

A segunda fase da modernidade, para Gumbrecht (1998), deriva do ideal iluminista de progresso, racionalismo e cientificismo, por volta de 1800. Após a Revolução Industrial, há tensões ocasionadas pela mudança na divisão capitalista do trabalho, com os choques ideológicos e políticos entre as classes trabalhadora e burguesa. O sujeito moderno vai observar este mundo em mudança e questionar-se dentro dele, pois é agora um sujeito institucionalizado, não existe mais fora das estruturas sociais, pois a configuração de sua sociedade mudou, tornando-se menos humanitária e mais mecanizada. Assim, ao tentar entender o mundo, precisa confrontá-lo com seus próprios valores. É o que Gumbrecht chama de **modernidade epistemológica**, que cria o **observador de segunda ordem**, que questiona a legitimidade do saber. Nunes (1993) acredita que diante dessas transformações aceleradas ocasionadas desde a Revolução Industrial, com um grande processo de complexificação das estruturas sociais, dos meios de produção, da mercantilização, a consciência do homem não consegue acompanhar a velocidade das mudanças tão facilmente.

Gumbrecht (1998) não vê a modernidade como algo que se opõe ao antigo, pois para ele nada acontece de forma acabada, absoluta, mas como **cascatas**, com desdobramentos de conhecimento sobre conhecimento. Berman considera: “Um dos fatores marcantes da vida moderna: a fusão de suas forças materiais e espirituais, a interdependência entre o indivíduo e o ambiente moderno”. (1986, p.129)., complementando a ideia de que a modernidade epistemológica carrega consigo o peso das mudanças materiais e imateriais do homem, como o progresso material e a racionalização do conhecimento.

O século XIX é o momento em que as grandes mudanças ocorrem em diversos planos sociais e o mundo perde a dimensão comunitária, sendo o paraíso prometido, antes divino, agora substituído pelo progresso material da sociedade burguesa que se solidifica. Há a racionalização do tempo para seu melhor aproveitamento pela produção capitalista, e o sujeito se vê deslocado nesse mundo, tentando acompanhar o ritmo das mudanças, das novas invenções, da aceleração da produção.

Em meio a isso, como se pensar o papel da poesia? Para Nunes (1993), os poetas românticos alemães já começaram a exercer a auto reflexibilidade e sua poesia não é mais ingênua diante do mundo, como foi a *árcade*, por exemplo, pois o poeta romântico já percebe que não possui mais certezas, tendo consciência das mudanças do mundo e do florescimento da sociedade burguesa. Mas os românticos não partiram para o enfrentamento do mundo, preferindo a evasão:

Essa consciência, que se traduz no sentimento de uma falha original a reparar, no esforço para aproximar-se de uma realidade evanescente, é o paraíso perdido do artista do romantismo. Mesmo isolado, solitário, ele tentará refazer a sua educação, tomando pé numa humanidade ideal, acima do mundo prosaico. (NUNES, 1993, p. 73).

Baudelaire teria sido o primeiro a conseguir mostrar a dialética da modernidade, usando linguagem dúbia e irônica, de modo que não sabemos se afirma a burguesia ou a rejeita. Para Nunes (1993), a sociedade burguesa se consolida e, ao tomar o poder, torna-se conservadora, adotando uma atitude paradoxal perante a arte:

Esse ideal de educação estética, que se consolidou no século XIX, acompanhando a revolução burguesa representou uma reação à carência interna da cultura na civilização ocidental, atingida, em seus vários planos, do religioso ao artístico, até ser atrelada ao ciclo da economia do mercado, pelos mecanismos racionalizadores do sistema capitalista em avanço, que reduziram e marginalizaram as atividades não-utilitárias, sem direta relação com os fins de produção rentável. (p. 74).

A burguesia consolidada defende apenas os próprios interesses e exige do artista uma arte que a represente, mas que não se dilua no utilitarismo da vida burguesa. Baudelaire é o primeiro a conseguir isso, mas negou-se à ordem do mundo burguês, ora ironizando-a, ora exaltando-a, o que se evidencia com mais forças em seus *Salões*. Mas, seu poema “O albatroz” é emblemático ao mostrar o albatroz preso, tentando alçar vôo, sem o conseguir, como o poeta que se vê preso à sociedade burguesa. A inserção do poeta moderno dentro do mundo burguês com as revoltas em alta na França o faz ser um poeta

que não se adéqua bem ao seu tempo, pois a dinâmica desse tempo acelera-se demais, e, mesmo consciente de sua época, não consegue totalmente apreender suas mudanças.

Na visão de Gumbrecht (1998), o tempo nesse mundo em progresso tem a função de “agente absoluto da mudança” (p. 15) e diante disso, o poeta moderno não consegue mais evitar que a experiência do sujeito no mundo seja permeada pelo tempo, nem se evadir do real, como os românticos o fizeram.

Em *O pintor da vida moderna*, de 1863, Baudelaire teoriza o que é ser moderno, com exemplificação no gravurista Constantin Guys. Para Calasso (2012), a escolha de Guys como **o pintor da vida moderna** se dá por ele vir de lugares onde emergem as multidões sem nome, os não importantes da história, pois Baudelaire entendia o artista moderno como o homem do mundo, capaz de lançar-se para fora de si, ter o conhecimento de si imerso no mundo e na realidade. Na visão de Calasso o que Baudelaire queria não era teorizar a modernidade, mas:

Extrair-lhe a essência, isolá-la como elemento químico, registrar-lhe o peculiar e contínuo frêmito nervoso que o corroia e o exaltava desde sempre. Não a lenda dos séculos, mas a lenda do instante, em sua volatilidade e precariedade em seu timbre irreduzível a qualquer história precedente, era o que devia constituir a matéria mesma, a vasta e obscura reserva de sensações de *As flores do mal*. Baudelaire a evocou por interposta pessoa, quando escreveu a propósito de Guys que o traçado do desenho dele era uma “tradução lendária da vida exterior”. (2012, p. 200).

A escolha de Guys é alegórica, na medida em que Baudelaire o situa numa grande rede estética e artística, representando, de fato, o artista moderno e, em larga medida, a si mesmo, poeta moderno. Em seu ensaio, Baudelaire acaba por mostrar ao artista como ser moderno e a característica primordial para definir a modernidade de um artista seria sua capacidade de reconhecer no tempo presente o que pode permanecer e se projetar no futuro, pois o artista moderno não pode perder a dinâmica do tempo em que se insere.

Ao estudar Baudelaire, Benjamin (1989) acredita que seu único tema seja a multidão, mesmo sem ser nomeada, por vezes, e que todos os demais temas sejam conexos a este, ou seja, seriam desdobramentos do tema central. Para ele, em Baudelaire é preciso entender o que seja a multidão:

Não se pode pensar em nenhuma classe, em nenhuma forma de coletivo estruturado. Não se trata de outra coisa senão de uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas. Esta multidão, cuja existência Baudelaire jamais esquece, não foi tomada como modelo para nenhuma

de suas obras, mas está impressa em seu processo de criação como uma imagem oculta [...]. (p. 113)

A multidão seria a realização máxima da sociedade burguesa. Ao descrever o artista moderno, Baudelaire afirma que mais que um simples *flâneur*, que vaga entre as multidões, o poeta moderno pratica a *flânerie*, mas não anda despreocupadamente como o *flâneur*:

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do *grande deserto de homens*, tem um objetivo mais elevado do que a de um simples *flâneur*, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a idéia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. (1988, p. 173).

O verdadeiro artista moderno tem a multidão como seu universo e a observa para fruir dela a modernidade, extraindo da multidão as impressões e sensações trazidas pela memória. É o que faz Baudelaire quando, na visão de Benjamin (1989), não descreve a cidade nem a população, mas imprime suas imagens de memória:

Baudelaire não descreve nem a população, nem a cidade. Ao abrir mão de tais descrições colocou-se em condições de evocar uma na imagem da outra. Sua multidão é sempre a da cidade grande; a sua Paris é invariavelmente superpovoada. [...] Nos *Quadros Parisienses* é possível demonstrar, em quase toda parte com a presença secreta das massas. (p. 116).

O poeta moderno olha a multidão com o objetivo de apreender o mundo, recusando-se à falsificação dos costumes de seu tempo, à automação da sociedade burguesa industrial. Na visão de Friedrich (1991) isso causa a obscuridade na linguagem poética e a incomunicabilidade, pois o poeta moderno não se reconhece mais nesse mundo e trava uma relação angustiada com a linguagem, não conseguindo comunicar suas angústias e conflitos. Mas Hamburger (2007) crê que o poeta moderno trava uma luta contra a ordem capitalista e a decadência da sociedade burguesa, e sua poesia sempre se comunica, mesmo quando parece não querer se comunicar. Embora Friedrich classifique a poesia de Baudelaire como obscura, Benjamin (1989) argumenta que ele sempre tentou a comunicação com seu público, embora esse estivesse no futuro, pois o público burguês da segunda metade do século XIX não estava preparado para entender Baudelaire. Ao

analisar Baudelaire, Eliot (1989) acredita que a dificuldade em o avaliar se dê pelo fato de que ele estava muito adiante de seu tempo, embora tivesse muito a ver com ele.

O grande tema de Baudelaire, a multidão, é retratado por ele em uma relação tensiva pois a olha e vislumbra o que ela tem de estranho, diferente, inusitado, e tenta observar a união entre as pessoas na multidão e entendê-las. Nesse sentido há que se notar que outro grande poeta da modernidade, T. S. Eliot, via a multidão com outros olhos. Eliot situa-se nas primeiras décadas do século XX, o que Gumbrecht (1998) chama de alta modernidade, incluindo as vanguardas. As mudanças nos campos sociais, políticos e científicos avançam com rapidez espantosa, principalmente após a primeira guerra mundial e Eliot presencia isso, o que parece exercer influência em sua poesia, que usa uma linguagem fraturada para representar esse mundo fraturado.

Grande parte da crítica sobre Eliot vê nele as influências da poesia de Laforgue e Corbière e da prosa de Henry James. Edmund Wilson (1967) acredita que Eliot derive da tradição **irônico-coloquial** do simbolismo dos dois primeiros e que “[...] como Flaubert, Eliot sente, a cada passo, que a vida humana é hoje ignóbil, sórdida ou doméstica, e é perseguido e atormentado por indícios de que fora diferente outrora”. (p.77). Em Eliot, a temática do tempo presente como devedor e inferior ao passado é recorrente. Também a multidão é retratada, mas não como em Baudelaire, pois Eliot parece mais próximo dos desdobramentos da modernidade do que Baudelaire, e por isso reage a ela diferentemente, embora ambos retratem a metrópole constrangendo o indivíduo.

Não se pode ignorar que a época vivida por Eliot é bastante diferente da de Baudelaire. Este último intuiu os caminhos que a sociedade burguesa tomaria, vivenciando parte de suas mudanças, já Eliot vivenciou plenamente tais mudanças e a configuração do mundo capitalista que culmina em duas guerras mundiais. Talvez isso explique o modo como ambos retrataram a modernidade e a multidão nela presente. Enquanto Baudelaire parecia buscar uma experiência junto à multidão, Eliot a via de forma mais desoladora, salientando o processo de desolação pelo qual o mundo avançava mais e mais. Ambos, como poetas modernos, tematizam as relações tensivas do sujeito com o mundo, mas Baudelaire parece ainda buscar a comunhão dos seres na multidão, enquanto Eliot vê o isolamento do sujeito em meio à multidão e sua “alienação das outras pessoas e do mundo”. (UNGER, 1961, p. 21).

Esse argumento pode ser sustentado quando observamos, por exemplo, como ambos os poetas olham a cidade, as ruas, as pessoas. Em “Manhã à janela”, de Eliot, o poeta tem a visão da rua e os sons exalados:

Há um tinir de louças de café  
 Nas cozinhas que os porões abrigam,  
 E ao longo das bordas pisoteadas da rua  
 Penso nas almas úmidas das domésticas  
 Brotando melancólicas nos portões das áreas de serviço.  
 (ELIOT, 2014, p. 89).

A rua que Eliot descreve aqui é mais ouvida e sentida do que vista. As ruas têm suas “bordas pisoteadas”, as domésticas são imaginadas com “almas melancólicas”. Já a rua de Baudelaire é um “Frenético alarido”, em “A uma passante”. Já a cidade, em “O crepúsculo vespertino”, é cheia de “cozinhas a chiar”, “teatros a ganir”, “Orquestras a ecoar”. Ainda sobre a cidade, Baudelaire dá-nos uma visão mais viva dela, vendo-a do alto da mansarda, com suas torres e chaminés. Já em “Prelúdios”, Eliot flagra a cidade nos três períodos do dia: manhã, tarde e noite, e o que vê é uma cidade feia, degradada:

A tarde de inverno declina  
 Com ranço de bifés nas galerias.  
 Seis horas.  
 O fim carbonizado de nevoentos dias.  
 E agora um convulso aguaceiro enrola  
 Os restos encardidos  
 De folhas secas ao redor de nossos pés  
 E jornais que circulam no vazio  
 Dos terrenos baldios.  
 O temporal chicoteia  
 As persianas rachadas e o capuz das chaminés.  
 E na esquina de uma rua  
 Um solitário cavalo de coche  
 Bafeja e escarva o solo. E então

As lâmpadas dardejам seu clarão.

II  
 A manhã se apercebe  
 Dos miasmas de cerveja choca  
 Que impregnam as lajes pisoteadas  
 Da rua recoberta de serragem,  
 Imprimindo suas lamacentas pegadas  
 Até as matinais cantinas de café.  
 (ELIOT, 2014, p. 84).

A cidade aqui vista não é bela. Ela tem “ranço de bifés nas galerias”, “restos encardidos de folhas secas”, “terrenos baldios”, “persianas rachadas”, “cerveja choca”, “lamacentas pegadas”. As imagens construídas não são de pessoas na cidade, mas de objetos e lugares. A multidão não está nomeada, mas está presente nos rastros que deixa, e são rastros negativos. Ela aparece metonimicamente nas “mãos que emergem como

sombras embaçadas em milhares de quartos mobiliados”. Na terceira e na quarta parte do poema, o poeta descreve alguém que tivera essa visão da rua, uma pessoa sentada à cama que “Tiveste uma tal visão da rua como sequer ela própria entenderia”, com a “consciência de uma rua enegrecida”. Ao fim do poema, o poeta diz:

Sou movido por fantasias que se enredam  
Ao redor dessas imagens, e a elas se agarram:  
A noção de algo infinitamente suave  
De alguma coisa que infinitamente sofre.

Enxuga tuas mãos à boca, e ri;  
Os mundos se contorcem como velhas mulheres  
A juntar lenha nos terrenos baldios.  
(ELIOT, 2014, p. 86).

Parece não haver sentimento de comunhão com o que se vê na rua, mas um distanciamento. E embora o poeta declare sua fantasia, seu desejo de que haja algo “infinitamente suave”, para o mundo (ou mundos) não parece haver solução, pois “os mundos se contorcem como velhas mulheres a juntar lenha em terrenos baldios”. A metáfora do mundo cria uma imagem negativa. Embora em muitas ocasiões a cidade, as ruas e as pessoas descritas por Baudelaire sejam também “feias” e “sujas”, o poeta francês parece, quase sempre, encontrar algum conforto no que vê. É o que se vê no poema “Os sete velhos”: a cidade é “formigante”, a rua é “feia” e os sete velhos são “monstros fatais”, porém, com “ar eterno”, e o poeta se vê tomado pelo mistério das visões. O mesmo se dá em “As velhinhas”, que são “monstros retorcidos” a atravessar a “Paris fervilhando de povo”, e a visão dessas velhas na multidão lhe causa fascínio e espanto. Interessante que o olhar do poeta na multidão se volta para esses seres inusitados, incomuns e marginalizados. Sente empatia pelos seres mais sórdidos em muitas vezes, enquanto Eliot enxerga mais os vestígios da multidão na rua.

A percepção que esses dois poetas têm das pessoas na rua é, também, diversa. A passante de Eliot é, em “Manhã à janela”:

As ondas castanhas da neblina me arremessam  
Retorcidas faces do fundo da rua,  
E arrancam de uma passante com saias enlameadas  
Um sorriso sem destino que no ar vacila  
E se dissipa rente ao nível dos telhados.  
(ELIOT, 2014, p. 89).

A multidão aqui são “faces de fundo da rua”, e fazem sorrir a passante de “saias enlameadas”, cujo sorriso se dissipa. A passante de Baudelaire domina todo o poema, como se nota em “A uma passante”:

A rua em derredor era um ruído incomum.  
 Longa, magra, de luto e na dor majestosa,  
 Uma mulher passou e com a mão faustosa  
 Erguendo, balançando o festão e o debrum;

Nobre e ágil, tendo a perna assim de estátua exata.  
 Eu bebia perdido em minha crispação  
 No seu olhar, céu que germina o furacão,  
 A doçura que embala e o frenesi que mata.

Um relâmpago e após a noite! - Aérea beldade,  
 E cujo olhar me fez renascer de repente,  
 Só te verei um dia e já na eternidade?

Bem longe, tarde, além, jamais provavelmente!  
 Não sabes meu destino, eu não sei aonde vais,  
 Tu que eu teria amado - e o sabias demais!  
 (BAUDELAIRE, 2006, p. 319, 321).

A beleza da passante é exaltada, bem como suas vestes. O poeta se extasia com a visão da desconhecida, seu olhar lhe fascina e ele lamenta um possível amor perdido em meio à multidão, que a trouxe, mas que a leva. O olhar do poeta à passante é sua tentativa de comunicação. Já em “Manhã à janela”, o poeta não se comunica com a passante ou com outro membro da multidão, no que Unger (1961) chamou de “isolamento do indivíduo”, em “alienação com as outras pessoas” (p. 21).

Para Benjamin (1989), Baudelaire é um grande poeta moderno, pois alegoriza a multidão e a cidade, transformando-as e sua ambivalência. A multidão de Baudelaire é metonímica, pois outros temas são a este incorporados, como o amor fugidio sentido pela passante, a condição do poeta moderno em “O cisne” e “O albatroz”, as mudanças na cidade moderna burguesa em “O cisne”, a multidão de desvalidos em “O crepúsculo vespertino”, para citar alguns deles. Já em Eliot, como em outros modernos, as vinculações entre o sujeito e o mundo parecem ir desaparecendo e o homem na multidão passa a ser visto em isolamento, sem conseguir estabelecer comunhão com os outros homens na multidão.

Ainda em relação à multidão, à cidade, e às ruas, o poema “A canção de amor de J. Alfred Prufrock” talvez seja o mais emblemático de Eliot em relação ao tema da incomunicabilidade. Não a incomunicabilidade do poema, como o quer Friedrich (1991),

mas a incomunicabilidade dos seres inseridos na multidão. Prufrock, homem de meia idade, caminha por ruas quase ermas e descreve a cidade por onde passeia. Mas não se comunica com ninguém, está isolado em meio a tudo o que vê, em meio aos caminhos pelos quais segue, a todas as pessoas com quem cruza. Ele caminha sem direção, não se encontra ou fala com ninguém. Porém, tem a mente povoada por lembranças, angústias, frustrações. Sua cidade não parece ser vista com olhos muito positivos:

Vamos, então, tu e eu,  
 Enquanto o poente no céu se estende  
 Como um paciente anestesiado sobre a mesa;  
 Sigamos por certas ruas quase ermas,  
 Através dos sussurrantes refúgios  
 De noites indormidas em hotéis baratos  
 Ao lado de botequins onde a serragem  
 Se mistura às conchas das ostras:  
 Ruas que se alongam como um tedioso argumento  
 Cujo insidioso intento  
 É atrair-te a uma angustiante questão ...  
 Oh, não perguntes: "Qual?"  
 Sigamos a cumprir nossa visita.

No saguão as mulheres vêm e vão  
 A falar de Miguel Ângelo.

A neblina amarela que roça as espáduas na vidraça,  
 A fumaça amarela que na vidraça o focinho esfrega  
 E cuja língua resvala nas esquinas do crepúsculo,  
 Pousou sobre as poças aninhadas na sarjeta,  
 Deixou cair sobre seu dorso a fuligem das chaminés,  
 Deslizou furtiva no terraço, alçou um repentino salto,  
 E ao perceber que era uma tenra noite de outubro,  
 Enrodilhou-se ao redor da casa e adormeceu.  
 (ELIOT, 2014, p. 75).

A cidade que ele vê tem “ruas ermas”, “hotéis baratos”, “botequins”, “poças nas sarjetas”, “fuligem das chaminés”: não são imagens alentadoras, mas, diferentemente de Baudelaire, a cidade de Prufrock não ferve, não faz barulho, não oferece consolo. Para Junqueira (2014):

[...] a problemática eliotiana de duas vertentes existenciais basilares: o *isolamento* e a *incomunicabilidade* do ser, do ser que “está aqui”, diante do tempo e da história, sempre “em face”, como diria Rilke, e, por isso mesmo, atormentado pela consciência crítica do mundo, da vida e de si próprio, pela consciência da consciência, por tudo aquilo que, enfim, nos alimenta a lacerante noção da Queda - faetônica ou não - e do extravio. Já em *Prufrock e outras observações*, aliás, podem-se vislumbrar os primeiros signos desse procedimento alienatório, dessa insistência em afirmar a solidão e o desconcertamento humanos; e,

desde aí, imagens e metáforas, aforismos e conceitos, fragmentos e paráfrases não fazem senão convergir para aqueles nódulos apicais, verdadeiros nós dramáticos de toda uma intriga ontológica, torcidos e retorcidos à força do vazio e da ruína espirituais do homem ocidental contemporâneo. (2014, p. 30).

A incomunicabilidade de Prufrock se evidencia nos versos (que se repetem!) ao longo de todo o poema: “Não é absolutamente isso o que quis dizer”, e na imagem denegada de Hamlet, que nos faz associá-los, pois vê-se em Prufrock a mesma hesitação do príncipe shakespeariano. Prufrock se pergunta: “ousarei?”; “Ousarei perturbar o universo?”, e suas indecisões se mantêm ao longo do poema: “E ainda assim me atrevera?”, em relação aos amores não concretizados no passado, e, por fim, em relação aos simples atos cotidianos: “Repartirei ao meio meus cabelos?”, “Ousarei comer um pêssago?”, de modo que notamos que Prufrock nada ousou e parece remoer-se pelas situações não vividas e pela falta de coragem que o levaram a essa velhice isolada, solitária.

O tratamento dado por Baudelaire ao isolamento do homem em meio à multidão difere do de Eliot, como se nota em “O crepúsculo vespertino”, em que os párias da sociedade, isolados e exilados ao longo do dia na grande cidade, reúnem-se à noite e partilham do sentimento de comunidade, têm “elos” encontrados pelo poeta:

Entretanto, demônios insepultos no ócio  
Acordam do estupor, como homens de negócio,  
E estremecem a voar o postigo e a janela.  
Através dos clarões que o vendaval flagela  
O Meretrício brilha ao longo das calçadas;  
Qual formigueiro ele franqueia mil entradas;  
Por toda parte engendra uma invisível trilha,  
Assim como inimigo apronta uma armadilha;  
Pela cidade imunda e hostil se movimenta  
Como um verme que ao Homem furta o que o sustenta  
Ouvem-se aqui e ali as cozinhas a chiar,  
Os teatros a ganir, as orquestras a ecoar,  
Sobre as roletas em que o jogo encena farsas,  
Curvam-se escroques e rameiras, seus comparsas,  
E os ladrões, que perdão ou trégua alguma têm  
Começam cedo a trabalhar, eles também,  
Forçando docemente o trinco e a fechadura  
Para que a vida não lhes seja assim tão dura.  
(BAUDELAIRE, 2009, p. 323, 325).

A cidade é “imunda e hostil” e enquanto os marginalizados se reúnem, muitos outros párias continuam sem tomar parte no mundo: “E entre eles muitos há que nunca

conheceram a doçura do lar e que jamais viveram”. É a dinâmica da sociedade burguesa que “fervilha” excludente para muitos.

A incomunicabilidade se repete no poema “Os homens ocos”, de Eliot, porém de maneira diversa do que se vê em Baudelaire:

Nós somos os homens ocos  
Os homens empalhados  
Uns nos outros amparados  
O elmo cheio de nada. Ai de nós!  
Nossas vozes dessecadas,  
Quando juntos sussurramos,  
São quietas e inexpressas  
Como o vento na relva seca  
Ou pés de ratos sobre cacôs  
Em nossa adega evaporada

Fôrma sem forma, sombra sem cor,  
Força paralisada, gesto sem vigor;  
(ELIOT, 2014, p. 136).

Os homens ocos são “nós”, “uns nos outros amparados”, com vozes “quietas e inexpressas”. Vê-se o desejo de comunicação, porém isso parece impossível, pois os homens aqui parecem ter perdido a capacidade de transmitir experiências. As vozes sussurradas juntas não têm força, o que os desvincula. Novamente, não há comunhão entre “nós”. A “força paralisada” e o “gesto sem vigor” evidenciam uma multidão de “nós” imóvel. Ao estudar o que denomina “lírica moderna”, Friedrich (1991) reconhece alguns temas que chama de “isolados” em Eliot: “[...] o desamparo do homem no deserto da metrópole, transitoriedade, reflexões acerca da função do tempo, acerca do alheamento do mundo”. (p.198). Não parece acertado, porém, dizer que sejam temas isolados, mas que se expressam diferentemente em cada poema.

Em “A terra desolada”, por exemplo, o tema do isolamento em meio à multidão, presente em “Prufrock” e em “Os homens ocos”, é também evidente. Dessa vez, o mundo se esterelizou na “terra morta” e a humanidade do homem se perde. O contexto remete à Primeira Guerra Mundial, mas dentro dela temos visões do cotidiano, de modo que a história e a vida cotidiana se encontram de maneira tensiva. A metrópole retratada, Londres, é uma “cidade irreal” e da ponte de Londres o poeta vê fluir uma multidão: “eram tantos, jamais pensei que a morte a tantos destruía”. A destruição da guerra a tantos atinge e o poeta vê os suspiros dessa multidão que não se olha, não se comunica,

pois, “cada homem fincava o olhar adiante de seus pés”. Juntos, porém alheados uns dos outros. Na visão de Wilson (1967),

A terrível esterilidade das grandes cidades modernas é a atmosfera na qual se situa *The Waste Land*; em meio a ela, emergem breves e vívidas imagens, são destilados breves e puros momentos de emoção; mas estamos cômicos de que, ao nosso redor, milhões de seres anônimos cumprem estereis rotinas, de trabalho, desgastando a alma em labores intermináveis, cujo produto nunca lhes traz proveito; gente cujos prazeres são tão sórdidos e medíocres que quase parecem mais tristes que suas aflições. E essa Terra Estéril tem outro aspecto: não é apenas um lugar de desolação, mas também de anarquia e dúvida. No nosso mundo de pós-guerra, de instituições derrocadas, nervos exacerbados e ideais falidos, a vida parece não ter mais que qualquer seriedade ou coerência- não acreditamos no que fazemos e, por conseguinte, não lhe temos nenhum amor. (p. 81-82).

O isolamento dos seres humanos na multidão se dá de forma desoladora no poema, que parece enfatizar o aniquilamento do homem nessa cidade moderna, uma grande metrópole. A terra desolada de Eliot é a própria sociedade cosmopolita, cuja dinâmica afasta as pessoas de sua humanidade e as leva à mecanização da rotina de trabalho, e os homens que antes viviam, agora agonizam: “Nós que vivíamos agora agonizamos”. É a mesma “terra morta” de “Os homens ocios”, que tentam reunirem-se e comunicarem-se:

Neste último sítio de encontros  
Juntos tateamos  
Todos esquivos à fala  
Reunidos na praia do túrgido rio  
(ELIOT, 2014, p. 137).

Mas são “homens vazios”, e seu mundo expira “não com uma explosão, mas com um gemido”. Também a cidade de “Prufrock” é sórdida e desoladora e suas indecisões e frustrações não encontram alento sequer no mar, pois embora ele ouça o canto das sereias, diz “Não creio que um dia cantem para mim”. A evasão que o mar, em claro contraste com a cidade, poderia trazer-lhe não ocorre e o desencanto se lhe apodera.

Essa ideia de cidade desolada aparece também em Baudelaire, embora nele haja, muitas vezes, certo elo reencontrado entre os anônimos na multidão. Em “O cisne”, por exemplo, o poeta retrata os marginalizados: *náufragos, órfãos, párias, galés, vencidos, a negra lembrando a África* como frutos de uma cidade moderna que exige certa produtividade capitalista e exclui aqueles que não as atendem. Paris muda em grande velocidade e a multidão de vencidos não acompanha essas mudanças. Baudelaire, ao

retratar o que o pseudo progresso faz com a multidão, realiza o que Hamburger (2007) chama de “utopia pueril” diante dessa “miragem brutal”. É a luta do poeta contra a ordem capitalista da sociedade burguesa decadente, explicitando na poesia que a sociedade se encaminha para a perda dos laços comunitários. Em Eliot essa ideia será evidenciada com mais força e desolação, e seu “A terra desolada” torna-se um contra discurso à essa sociedade mecanizada e desumanizada que extermina a humanidade do homem. Nessa Londres irreal, as multidões “perambulam em círculos”, sem destino, pois “A ponte de Londres está caindo”, ou seja, a cidade não abriga mais os homens.

Os vencidos retratados por Baudelaire em “O cisne”, “O vinho dos trapeiros”, “O crepúsculo vespertino” e outros tantos poemas são a síntese da cidade moderna: uma multidão de excluídos que foram gerados juntos com o desenvolvimento burguês, que faz crescerem as cidades, mas não abriga a todos nelas. Na visão de Hamburger (2007), Baudelaire, embora não engajado politicamente de forma combativa, “Permaneceu na encruzilhada da modernidade” (p. 14), pois ao mesmo tempo em que via a poesia como atividade autônoma e autotélica, alheia ao mundo exterior, também exigia que a arte se comprometesse com a sociedade, o que se nota nos poemas citados, por exemplo. O compromisso político de Baudelaire aparece ligado à ideia de criar uma arte como elemento civilizador, de resposta ao progresso desumanizador. Assim é “O cisne”, metáfora do poeta preso à terra, e a passagem vertiginosa, inexorável do tempo em “Spleen LXXVI” e em “O relógio”, e os marginalizados de “O crepúsculo vespertino”, “Os sete velhos”, “As velhinhas”, “Os cegos”, “As réprobas” e uma série de párias que povoam a metrópole moderna, fruto de seu desenvolvimento desigual, esquecidos, deixados à margem, são os “restos de humanidade” na “cidade formigante”.

Em Eliot, esses restos de humanidade perambulam pela “cidade irreal”, afetados pelo progresso que gerou a guerra. O compromisso de Eliot parece ser a retratação da desolação que prostra o homem face ao que o mundo moderno lhe trouxe: destruição, junto com o progresso. Para Frye (1998), as imagens de “A terra desolada” assemelham-se ao inferno de Dante (e as referências a ele no poema de Eliot são muitas), pois:

O cenário é a civilização em pleno inverno de seu descontentamento, e as imagens são as do fim de um ciclo natural: inverno, a “terra marrom”, ruínas [...]. Esse mundo está fisicamente acima do chão, mas espiritualmente, em seu subterrâneo, é um mundo de sombras, cadáveres e sementes enterradas. (p. 68).

Também nos “Quatro quartetos”, a ideia é a de um mundo desolado, (apesar de a conversão de Eliot ao anglicanismo aparecer como certo alento nesse conjunto de poemas) de “perpétua solidão”, em que o “ressecamento do mundo dos sentidos” leva à morte, caminho comum a todos. A desolação leva à única saída possível para o homem: a morte. A de “Prufrock” é por afogamento, já que não encontra conforto sequer no mar; o mundo dos “homens ociosos” não termina em guerras e explosões, mas “com um gemido”; em “Gerontion”, o velho rememora sua vida e vê que “a nenhuma conclusão chegamos”, e tem “pensamentos de um cérebro seco numa estação seca”; e em “Quarta-feira de cinzas” o poeta não espera “mais conhecer a vacilante glória da hora positiva” e sabe que “nada saberei”, então só lhe resta rogar a deus “que de nós se compadeça” (evidenciando parte de sua nova crença religiosa).

Também sobre o tema da morte, Baudelaire usou-o em diversos poemas. Sua chegada é inevitável a todos e, para os pobres, “o único consolo”, um “alto prazer”, pois para os seres socialmente excluídos dentro dessa cidade moderna, o que resta é o conforto da morte, como se vê em “A morte dos pobres”, “A morte dos artistas”, “A viagem”, “O fim da jornada”. Outros buscam consolo no vinho, como os trapeiros que nele podem “afogar o ódio” e “embalar o ócio”. A diferença é que, em Baudelaire, o vinho ou a morte servem como consolo a muitos, enquanto em Eliot não se encontra conforto em nada, pois a terra é morta e desolada e os homens, vazios.

### **Considerações finais**

Ao estudar a modernidade literária, o nome de Charles Baudelaire é obrigatório, por ter sido ele o primeiro poeta a entender, de fato, o fenômeno da modernidade e a intuir em sua poesia e seu estudo crítico seus desdobramentos para a poesia e a arte, em geral.

Este trabalho buscou mostrar como se desenrola o tema central da poesia baudelaireana, a multidão, e os temas que dele se desdobram, em comparação ao modo como outro grande poeta da modernidade, T. S. Eliot vê a multidão no século seguinte, em seus poemas iniciais, das primeiras décadas do século XX.

Dada a distância temporal e as discrepâncias na sociedade, ambos os poetas encaram a multidão diferentemente. Enquanto Baudelaire tenta criar laços que unam os seres na multidão, na multidão de Eliot não há comunhão. A incomunicabilidade humana é evidente em Eliot em poemas como “A canção de amor de J. Alfred Prufrock”, “Os homens ociosos” e “A terra desolada”, em que os homens se veem sozinhos dentro da multidão, enquanto no poeta francês os homens buscam se comunicar, mesmo quando

estão marginalizados, como se vê em “O crepúsculo vespertino”. A multidão de Eliot é mais desoladora que a de Baudelaire, pois este último ainda busca alguma experiência autêntica junto a ela e a descrição da metrópole, Paris, parece mais positiva que Londres, a grande cidade de Eliot.

## REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. P. 159-212.
- BENJAMIN, W. Charles Baudelaire. *Um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. Volume III. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. 1986. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti e Marcelo Macca. São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- CALASSO, R. *A folie Baudelaire*. Tradução de Joana Angélica D’Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CALINESCU, M. *As 5 faces da modernidade*. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Veja, 1999.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art editora, 1989.
- ELIOT, T. S. *Poesia*. Apresentação de Affonso Romano de Sant’Anna. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FRYE, N. T. S. *Eliot*. Tradução de Elide-Lela Valarini. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- GUMBRECHT, H.U. *A modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HAMBURGER, M. *A verdade da poesia*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- JUNQUEIRA, I. Eliot e a poética do fragmento. In: ELIOT, T. S. *Poesia*. Apresentação de Affonso Romano de Sant’Anna. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. p. 25-65.
- NUNES, B. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.
- RAYMOND, M. *De Baudelaire ao surrealismo*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- UNGER, L. T. S. *Eliot*. Tradução de Anna Maria Martins. São Paulo: Martins, 1961.
- WILSON, E. *O castelo de Axel*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

**EXPERIÊNCIA, EXPERIMENTAÇÃO E EXPERIMENTALISMO NA  
POESIA MODERNA**

**EXPERIENCE, EXPERIMENTATION AND EXPERIMENTALISM IN  
MODERN POETRY**

André Luiz do AMARAL<sup>1</sup>  
(UNESP/Ibilce)

**RESUMO:** A partir de uma noção ampla de poesia experimental, emprestada de poetas como Herberto Helder e Wallace Stevens, este artigo discute as relações entre experiência estética, experimentação e experimentalismo na modernidade. Sustentada pelas leituras de Theodor W. Adorno e Walter Benjamin, a reflexão se faz entre avanços e recuos, de Baudelaire e Rilke, e deles a Mallarmé, para voltar, enfim, ao experimentalismo dos anos 1960 como um movimento tributário da Modernidade do século XIX e como último suspiro das vanguardas no século XX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia. Modernidade. Poesia experimental. Vanguarda.

**ABSTRACT:** From a broad notion of experimental poetry, borrowed from poets such as Herberto Helder and Wallace Stevens, this article discusses the relationship between aesthetic experience, experimentation and experimentalism within the Modernity. Supported by readings of Theodor Adorno and Walter Benjamin, the considerations are made in-between advances and retreats, from Baudelaire to Rilke, and from them to Mallarmé, to return, finally, to the experimentalism of the 1960's as a tributary movement of the nineteenth-century Modernity and as the last breath of the avant-gardes in the twentieth century.

**KEYWORDS:** Poetry. Modernity. Experimental Poetry. Avant-Garde.

*“all poetry is experimental poetry”*  
Wallace Stevens

Em 1964, no prefácio ao primeiro caderno antológico da *Poesia experimental (PO.EXI)*, documento fundante do experimentalismo poético português, Herberto Helder afirma, numa espécie de paráfrase ao aforismo de Wallace Stevens aqui trazido como epígrafe, o caráter experimental inerente a toda poesia:

Em princípio, não existe nenhum trabalho criativo que não seja experimental, nesse sentido de que ele supõe vigilância sobre o desgaste dos meios que utiliza e que procura constantemente recarregar de capacidade de exercício. A linguagem encontra-se sempre ameaçada pelos perigos de inadequação e invalidez. É algo que, no seu uso, se gasta e refaz, se perde e ajusta, se organiza, desorganiza e reorganiza -

---

<sup>1</sup> Doutorando em Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biologia, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/Ibilce), em São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: [andreliteratura@gmail.com](mailto:andreliteratura@gmail.com).

*se experimenta*. Como diria um poeta, essa é a própria *lição das coisas*. (HELDER, 1964, p. 6).

Inserido num projeto estético mais amplo, esse prefácio-manifesto pretende cooptar ao *paideuma* do experimentalismo português, plagiotropicamente, as iniciativas de invenção poética realizadas antes - e quiçá depois - do lançamento daquele caderno. O texto de Helder funciona, assim, como programa para um movimento desintegrado desde o início, dada a manutenção das individualidades de seus integrantes diante dos interesses coletivos.<sup>2</sup> A heterogeneidade do experimentalismo português não apaga, contudo, as marcas de uma poética que se liga a certas tradições em comum assumidas pelos poetas mais diversos (Ana Hatherly, E.M. de Melo e Castro, Salette Tavares, etc.), designadamente as que convergem para a poesia moderna entendida como ponto de partida e de chegada, incluídos aí os múltiplos impulsos de vanguarda.

A paráfrase de Helder serve, assim, para aclarar uma dimensão obnubilada pela repetição exaustiva e pelo esvaziamento de sentido operados pela crítica literária em relação ao verso de Stevens que, se devolvido ao contexto original a que pertence, age como condensador do que possa ser a poesia moderna: detrito, ruína e melancolia contra o desejo de transcendência, redenção e completude. Mas remete sobretudo a um tipo específico de experimentação *na* linguagem, evidente nas “Adagia”, coleção de aforismos originalmente reunidos em *Opus Posthumous* (1957). A frase da epígrafe ressurgiu, aí, numa constelação, dentre outros fragmentos:

The poet makes silk dresses out of worms.  
A poem is a meteor.  
There are two opposites: the poetry of rhetoric and the poetry of experience.  
Poetry is a form of melancholia.  
Poetry is a means of redemption.  
All poetry is experimental poetry.  
The purpose of poetry is to make life complete in itself.  
One reads poetry with one's nerves.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Não é possível dizer que tenha havido em Portugal um grupo de poesia experimental realmente organizado como movimento. Não houve, formalmente, um manifesto ou programa, mas, isto sim, iniciativas individuais de poetas pertencentes a tendências e gerações diferentes. Ademais, a participação de alguns desses poetas, como a do próprio Herberto Helder (e também a de Luiza Neto Jorge e António Ramos Rosa, por exemplo), se resumiu a alguns poemas publicados nos dois cadernos antológicos, publicados em 1964 e 1966, não indo além dos limites dessa revista efêmera.

<sup>3</sup> “O poeta tece dos vermes vestidos de seda/ Um poema é um meteoro/ Poesia e matéria poética são termos intercambiáveis/ Há dois opostos: a poesia da retórica e a poesia da experiência/ Poesia é uma forma de melancolia/ Poesia é um meio de redenção/ Toda poesia é poesia experimental/ O propósito da poesia é tornar a vida completa em si mesma/ Lê-se poesia com próprios os nervos” [tradução minha].

(STEVENS, 1997, p. 900-919).

Como em Helder e Stevens, na *Teoria Estética* a experimentação é referida por Adorno como o fundamento do processo produtivo da obra de arte moderna. Esse “turbilhão devorador”, tensão entre o Novo e o Antigo, “mesmo quando [...] conserva, enquanto técnicas, aquisições tradicionais, estas são suprimidas pelo choque que não deixa nenhuma herança intacta” (ADORNO, 2013, p. 44). Logo, a tendência para a ruptura contrasta com a permanência de invariantes sobre as quais o artista moderno atua duplamente: pela experiência de vida e pela experimentação estética. Baudelaire e Mallarmé são as divisas desse procedimento, na medida em que sintetizam as potências da modernidade.

Quando Baudelaire faz uso do soneto, por exemplo, não o faz como Hugo. Apesar de sedutora, não é a linguagem sensível do mestre que ele busca, mas a força devastadora das alegorias da vida moderna. Ao escrever um poema com forma tradicional, Baudelaire o faz como se atingido por um meteoro - para retornar, mais uma vez, a Stevens -, isto é, transformando, pela alegoria, cada verso em ruína. Esta é, segundo Walter Benjamin, a sua “chave para emancipar-se da Antiguidade” (BENJAMIN, 2007, p. 257). Trata-se também, como lembra Valéry, de “ser um grande poeta, mas não ser nem Lamartine, nem Hugo, nem Musset” (VALÉRY, 2007, p. 22).<sup>4</sup> Ou, como bem percebe Benjamin, a cooptação das ideias românticas resulta no seu ultrapassamento estético, pois “Baudelaire descreve a poesia do poeta lírico [...] de um modo que evidencia como todos os seus traços se opõem à poesia que ele mesmo pratica” (BENJAMIN, 2007, p. 243).

*O gesto experimental* de Baudelaire, alegórico por excelência, perpassa toda a sua

---

<sup>4</sup> Hugo Friedrich descreve os procedimentos estéticos desses autores românticos e, mesmo sem chegar à mesma conclusão de Benjamin, permite ver as razões pelas quais Baudelaire se recusa a ser como eles: “A lírica romântica francesa possui vasta nuance de experiências interiores, viva capacidade criativa para suscitar atmosferas meridionais, orientais e exóticas, produz uma poesia bucólica e amorosa encantadora e dispõe de uma virtuosa arte do verso. É cintilante, rica de gestos, superprodutiva, oratória em Victor Hugo, que, todavia, é bem sucedido nas descrições de tranquilos quadros íntimos, quanto nas imagens de veemência visionária. Em Musset, esta lírica é um misto de cinismo e de dor, em Lamartine – por vezes -, um tom puro, do qual ele próprio pode dizer que é suave como veludo” (FRIEDRICH, 1991, p. 32). É interessante também contrastar as adjetivações em relação ao Romantismo e à Modernidade, no escopo do clássico ensaio de Friedrich. Enquanto ao Romantismo são atribuídas características notadamente positivas, a Modernidade é vista sob o signo da decadência. – A tendência de certa crítica tem sido essa, independente dos métodos adotados, na medida em que “conceitos como ‘decadência’, ‘nihilismo’, ‘desumanização’, usados para definir a poesia moderna tanto por um crítico materialista como Lukács como por um crítico idealista como Hugo Friedrich, são na realidade conceitos que apontam para o desvio da norma e que obviamente só podem entender-se como referidos a um cânone a que ambos os críticos atribuem valor eterno, dado que *insistem em servir-se dele para tentar entender e julgar uma manifestação que quer ser a negação e a recusa declarada desse mesmo cânone*”. (PIMENTA, 2003, p. 118).

mundividência. Embora domine com perfeição o estilo, ele não é um alquimista. Oposto à “arte pela arte”, seu lugar não é a mansarda, para onde se recolheram alguns dos seus discípulos. Ele pode ser ao mesmo tempo o enlevado *flanêur* e o atormentado *homem da multidão*; o que “paira sobre a vida e sem esforço decifra/ A linguagem das flores e de outras coisas mudas” e também o que é “exilado na terra e no meio de apupos” (BAUDELAIRE, 1998, p. 55-56).

Essas imagens, extraídas, respectivamente, dos poemas “Elevação” e “O albatroz”, dão o alcance da ambivalência baudelaireana diante da Modernidade. Este último poema, em especial, contém elementos importantes para a elucidação do duplo caráter experimental da poesia moderna.<sup>5</sup> Veja-se, a seguir, a tradução de Fernando Pinto do Amaral:

Por mera brincadeira, os homens da equipagem  
Caçam enormes aves do mar, albatrozes  
Que, indolentes, costumam seguir a viagem  
Do navio percorrendo abismos tenebrosos.

Assim que sobre aquelas tábuas são largados  
Os reis do céu azul, envergonhados, trôpegos,  
Deixam cair, humildes, as imensas asas,  
Que arrastam pelo chão, como remos já soltos.

Como está mole e frouxo o alado peregrino!  
Ele, que tão belo foi, ei-lo cómico e feio!  
Um espicaça-lhe o bico, usando o seu cachimbo,  
E um outro, coxeando, imita o pobre enfermo!

O poeta é igual ao príncipe das nuvens  
Que se ri do arqueiro e afronta a tempestade;  
Exilado na terra e no meio dos apupos,  
As asas de gigante impedem-no de andar.  
(BAUDELAIRE, 1998, p. 55)

No coração de *Les Fleurs du Mal*, “O Albatroz” dá visibilidade ao rigor e à técnica de Baudelaire. A precisão do traço do desenhista – destacada por ele no ensaio sobre Constantin Guys, cujo *olhar aquilino* capta os menores detalhes – é análoga, no poema, à autoconsciência e ao rigor da linguagem. O poeta é um técnico que domina seus materiais para assumir o controle do processo criativo. Esta concepção substitui a antiga, do poeta como sujeito aurático, iluminado que é alvo do carisma e do beneplácito dos

---

<sup>5</sup> Não lhe faltarão epígonos tardios, como este “A meio do caminho”, de Alberto de Lacerda: “Fico entre o céu e a terra,/ Choro só para dentro,/ Sou como a árvore nua/ Que ao alto os ramos indica:/ Ergue as asas, mas não voa,/ Tem raízes, mas não desce.” (LACERDA, 1960, p. 49).

deuses. Por isso mesmo, a técnica e domínio dos materiais (a linguagem, a escrita) têm ligação estreita com outro elemento distintivo da poesia moderna: a autorreflexividade. É esta a posição de Adorno ao afirmar que “a técnica possui carácter de chave para o conhecimento da arte; só ela conduz a reflexão para o interior das obras; certamente, só possui aquele que fala sua linguagem” (ADORNO, 2013, p. 322).

Amparada pelo rigor e pela técnica, a estética do fragmento, advinda dos românticos, é o modo principal através do qual a experimentação ocorre na poesia moderna. Porque se sabe inacabada, a poesia recusa sua integração passiva à realidade, recusa-se a ser expressada tanto como imitação quanto como mitologização do universo percebido. Como atesta Alberto Pimenta, “negando-se à harmonia do acabamento, a obra nega na sua imperfeição o mito segundo o qual a realidade tem também um sentido transcendente, acabado, harmónico” (PIMENTA, 2003, p. 166). Quanto à imitação, já que a experiência se tornou inenarrável, a poesia renega qualquer função descritiva; é, antes, na experimentação da linguagem que o poeta experimenta o mundo: seu habitat é o poema. Eis, a propósito, *A pantera* de Rilke, em tradução de José Paulo Paes:

Seu olhar, de tanto percorrer as grades,  
está fatigado, já nada retém.  
É como se existisse uma infinidade  
de grades e mundo nenhum além.

O seu passo elástico e macio, dentro  
do círculo menor, a cada volta urde  
como que uma dança de força: no centro  
delas, uma vontade maior se aturde.

Certas vezes, a cortina das pupilas  
ergue-se em silêncio. – Uma imagem então  
penetra, a calma dos membros tensos trilha –  
e se apaga quando chega ao coração.  
(RILKE, 2012, p. 95).

Eis o poeta diante do mundo, como a pantera: move-se na direção não de uma ascensão celestial, mas de um abismo existencial, lançado irremediavelmente, em espiral, para dentro de si. Em Rilke, a experiência subjetiva e a experimentação literária se fundem, numa união hipostática. Aqui, mais uma vez, importa voltar a Adorno, a nos alertar que a referida unidade não significa o apagamento do sujeito ou da linguagem:

Mas a linguagem, por outro lado, também não deve ser

absolutizada enquanto voz do Ser, oposta ao sujeito lírico, como agradaria a muitas teorias ontológicas em voga atualmente. O sujeito, cuja expressão é necessária, em face da mera significação de conteúdos objetivos, para que se alcance essa camada de objetividade linguística, não é um adendo ao próprio teor dessa camada, não é algo externo a ela. O instante do auto-esquecimento, no qual o sujeito submerge na linguagem, não consiste no sacrifício do sujeito ao Ser. Não é um instante de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instante de reconciliação: a linguagem fala por si mesma apenas quando deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito. Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente; senão a linguagem, convertida em abracadabra sacralizado, sucumbiria à reificação, como ocorre no dispositivo comunicativo. (ADORNO, 2012, p. 74-75).

Porém, na Modernidade, segundo Jean-François Mattéi, “a obra de arte está sempre, por sua aliança com o mundo, fora do sujeito” (MATTÉI, 2002, p. 37). Esse *fora* não é mais uma aspiração celestial. A vontade de transcendência através de algo que não seja a palavra poética esbate-se na impotência do vazio. Se quisermos adotar a terminologia de Hugo Friedrich, chamemos a esse processo observado do romantismo a Baudelaire – e depois dele – de “transcendência vazia” (FRIEDRICH, 1991, p. 48-48; 62). Algo como os versos sombrios de T. S. Eliot, o espírito da modernidade é “[...] cova arruinada entre as montanhas/ [...] É uma capela vazia, onde somente o vento fez seu ninho” (ELIOT, 1981, p. 104).

Luiz Costa Lima recupera e explora outra nuance da ideia de Friedrich, mais próximo daquilo que de fato se observa na modernidade. Segundo ele, “o que chamamos pois de transcendência vazia implica o simultâneo ataque a uma frente ético-religiosa e a uma frente estética. Transcendência vazia significa por conseguinte que ao poema cabe mostrar como esta transcendência não diz outra coisa senão a destruição do que a alimenta” (LIMA, 2003, p. 168). O aspecto destrutivo da poesia moderna se manifesta a partir de dentro, da materialidade do signo. Deste modo, impõe-se, nela, o oxímoro da transcendência imanente à língua/gem.

Em suma, a transcendência da poesia não está atrelada às crenças ou ideias que comunica. Antes, a poesia moderna é transcendente porque experimenta, na linguagem, uma alternativa à miragem brutal do mundo, mas não como utopia pueril, embora utopia seja ainda.<sup>6</sup> Nesse sentido, a transcendência vazia da modernidade é uma face a-religiosa

---

<sup>6</sup> Remeto, aqui, à reflexão de Michael Hamburger no primeiro capítulo do seu *A verdade da poesia: tensões da poesia modernista desde Baudelaire* (São Paulo: Cosac Naify, 2007).

do sagrado, uma crítica aos homens do tempo, que buscam em vão esperanças no céu. Para dizê-lo de outro modo, a uma *avalanche que a tudo arrasta consigo na queda*, como no “Gosto do nada” de Baudelaire (BAUDELAIRE, 1998, p. 201). A poesia moderna elabora, por assim dizer, uma mística ao rés do chão:

A poesia nasce no sagrado: em todas as civilizações antigas o poema tinha funções estritamente definidas: recitado por determinados sacerdotes em determinados locais e determinados momentos. Apesar do reconforto dos rituais, o sacerdote era dominado pelo poema, o poema não era dominado pelo sacerdote. O classicismo e o romantismo ocidentais recuperam essa submissão pelo conceito de inspiração, que orienta o poeta, ou o arrebatada. Dizer dele que vive nas nuvens, como os nefelibatas, ou passa estações no inferno, como Rimbaud, é sempre dizer, pelo menos, que está num limite exigido, preparado, e ao mesmo tempo temido pela sociedade. O poeta aceita, em nome de todos, entrar sozinho na impureza da língua, donde nunca mais regressará, pois não se pode perder a inocência da linguagem duas vezes em nome de todos, ele sacrifica a sua língua veloz para que as forças do sagrado se apoderem dele, lentíssimas.

[...] o poema não quer o céu como medida, quer um atrito terrestre, quer tocar no solo, cair na terra. (EIRAS, 2007, p. 21-22).

De tal modo, a poesia é aquilo que simultaneamente angustia e liberta da angústia, aquilo que exorciza e possui, aquilo que põe o sujeito em permanente tensão com o mundo, que impõe um abismo habitado por uma legião de demônios, como Kafka escreveu nos seus diários, a 9 de julho de 1912, poucas linhas depois de registrar grande insatisfação com a própria atividade de escritor e com a recorrente falta de inspiração: “Wenn wir vom Teufel besessen sind, dann kann es nicht einer sein [...]. Nur die Menge der Teufel kann unser irdisches Unglück ausmachen. [...] Nur kommen wir dadurch, solange die vielen Teufel in uns sind noch immer zu keinem Wohlbefindem.” (KAFKA, 1990, p. 426-427).<sup>7</sup> Essa é a *hybris* da modernidade e aquilo que excita as estações infernais de Rimbaud e as noites terríveis de Mallarmé.

Em Mallarmé, aliás, a poesia moderna encontra seu ponto crítico, ou melhor, a partir dele “a poesia será entendida como crítica” (SISCAR, 2010, p. 75), o que parece contrastar com a ideia mais ou menos aceita de que Mallarmé seja um poeta avesso ao mundo, o próprio símbolo estereotipado do Simbolismo. Pelo contrário, acontece que, em Mallarmé, a crise do verso é acompanhada por uma crítica da existência histórica da poesia, uma preocupação com a herança da tradição, com o presente e com o que será a

---

<sup>7</sup> “Se somos possuídos pelo diabo, não pode ser por um [...]. Apenas a multidão de diabos pode dar conta das nossas desventuras terrenas. Só que assim, enquanto estiverem muitos diabos em nós, ainda não se chegará a nenhum bem-estar.” [tradução minha].

poesia futura.

Foi Walter Benjamin quem primeiro enxergou nele o poeta de uma linguagem nova e, mais do que isso, também de uma experiência vital diferenciada. Para o crítico alemão, o mérito de Mallarmé está na descoberta de uma *escrita da imagem*, gráfica e técnica, além de decisiva para a vida econômica e pública. Diante da experiência mallarmaica, previa Benjamin, “todas as aspirações de renovação da retórica se revelarão ser devaneios antiquados” (BENJAMIN, 2013b, p. 26).

Essa profecia chamou a atenção dos poetas concretos brasileiros, que viram também em Mallarmé procedimentos técnicos avançados, pelo que sua figura foi alçada à posição tutelar da poesia concreta, pois “a contestação do verso e da linguagem em Mallarmé, ao mesmo tempo que encerra um capítulo, abre ou entreabre toda uma era para a poesia, acenando com inéditos critérios estruturais e sugerindo a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema” (CAMPOS, 2006, p. 27). Mallarmé, expressão da experimentação moderna, se torna caminho incontornável para a produção poética do presente. Ainda de acordo com Augusto de Campos, “Mallarmé é, precisamente, o ponto extremo da consciencialização da crise do verso e da linguagem. Não é possível chegar ao novo sem esse cabo das tormentas e/ou da esperança da poesia” (CAMPOS, 2006, p. 25). E mesmo críticos mais conservadores, como Hugo Friedrich, reconheceram essa potência:

Sempre foi privilégio da lírica deixar oscilar a palavra em seus múltiplos significados. Mallarmé leva esta possibilidade ao extremo, convertendo a potencialidade infinita da linguagem no verdadeiro conteúdo de suas poesias. Consegue, assim, um sentido de mistério que não só liberta da realidade opressiva, como em Baudelaire e em Rimbaud, mas permite que a transcendência vazia, interpretada ontologicamente, se expresse também na linguagem, mediante o total afastamento do familiar. (FRIEDRICH, 1991, p. 104).

Cabe lembrar que uma das melhores descrições da atmosfera moderna, mais obscura do que a encontrada em Wallace Stevens, e por isso mesmo mais arguta, está no último parágrafo do poema em prosa “O fenômeno futuro”:

Quando todos tiverem contemplado a nobre criatura, vestígio de uma época já maldita, uns indiferentes, pois não terão possuído a força de compreender, mas outros, aflitos, e a pálpebra úmida, de lágrimas resignadas se contemplarão, enquanto que os poetas desses tempos, sentindo reacenderem-se olhos amortecidos, seguirão para sua lâmpada, ébrio o cérebro, por um instante, de uma glória obscura, tomados pelo Ritmo e no olvido de existir numa época que sobreviveu à beleza.

(MALLARMÉ, 2015, p. 55).

A influência de Mallarmé sobre as vanguardas do século XX é inestimável, muito embora ele tenha sido interpretado de maneira equivocada por Manuel Bandeira e Mario de Andrade, por exemplo, e por boa parte dos movimentos de vanguarda do início do século XX, conforme demonstra Marcos Siscar:

Transformar Mallarmé em esteta indiferente ao presente – tarefa na qual a vanguarda teve êxito, efetivamente – foi um modo de retirar do horizonte não o passadismo nostálgico, que nos priva da experiência fundamental e única da nossa própria época, mas de abafar um inconveniente: um tipo de relação com o presente da modernização, que entra em conflito com seus pressupostos e suas justificativas e universalização, de popularização, de atualização, de *revolução* – entendida com a tonalidade inclusive política do movimento autocrítico que extrapola a lógica artística do discurso artístico e se destina ao mergulho utópico na *vida*. (SISCAR, 2014, p. 197).

Contraposta às vanguardas denunciadas acima - embora delas devedora -, Ana Hatherly, poeta e teórica da *Poesia Experimental Portuguesa*, atribui a Mallarmé o advento de uma nova atitude frente ao poema, como Benjamin e os *Noigandres*, ancorada na recuperação da visualidade textual barroca.

Os Simbolistas, que pela mão de Mallarmé propõem o poema como uma constelação de significados e um retorno à visualidade do poema, são contemporâneos de Lumière e de Marx. A cultura como expressão monolítica de significados foi finalmente dissolvida em milhares de textos. (HATHERLY, 1979, p. 18).

Não é apenas uma renovação da linguagem subjetiva que está em jogo – como na velha acepção dos simbolistas na torre de marfim – mas daquilo que está *fora*, de uma transformação da “experiência do espaço [...]: seja ele o espaço em que se vive ou o espaço do poema” (HATHERLY, 1979, p. 26). Há nisso algo que transcende a materialidade do texto poético: seu aspecto essencialmente político. Não por acaso, ela ressalta a contemporaneidade de Marx e destaca que a estética simbolista, porque rompe a lógica da escrita como forma de produção, perturba o senso burguês de literatura, posto que a “a desintegração do discurso perturba esse senso, esse consumado uso. A retórica é o máximo da expressão burguesa, que *imprime* sentido a tudo, um sentido de ordem, de classificação, que tudo quer marcar, mercar, em tudo viver vicariamente” (HATHERLY, 1979, p. 19). Aqui ela se aproxima da percepção de Laforgue sobre Baudelaire, de que

este “faz poesias soltas, sem um tema palpável [...], mas vagas e sem razão como o abanar de um leque, efêmeras e equívocas como uma maquilagem, que forçam o burguês que acabou de lê-las a dizer ‘E daí?’” (LAFORGUE, 1989, p. 121).

Essa visada política sobre a modernidade, que conjuga experiência vital e experimentação estética, é reforçada em *O espaço crítico*, livro de ensaios publicado em 1979. Nele, o conceito de modernidade articulado por Hatherly não é o de *evento*, no sentido de um acontecimento irrepitível, mas de *série*, na medida em que a modernidade se apresenta sucessiva e ininterruptamente, desde o século XIX. Quase vinte anos depois, Hans Ulrich Gumbrecht falaria em *cascatas de modernidade* para definir o movimento pelo qual os conceitos e tempos da modernidade se cruzam, se sobrepõem e se acumulam rapidamente ao longo da história, ou melhor, do século XVI ao XX (GUMBRECHT, 1998, p. 9-32). Embora a modernidade seja entendida por Hatherly num período mais estreito, a dinâmica da sucessão e acumulação – da seriação – é, para ela, também importante:

O conceito de modernidade. Logo que essa questão começou a ser debatida na primeira querela entre os antigos e modernos, verificou-se que a base do desacordo era não só a discussão dos gêneros literários em si, mas também a do seu significado como estruturas em movimento. Agora que os gêneros literários se hibridizaram completamente, essa questão é debatida dentro do espaço semântico da história, um espaço de significados.

A modernidade definida como movimento inaugura-se em meados do século passado, esse século que nunca mais acaba de passar. O conceito de modernidade está ligado ao conceito de progresso – científico, técnico, tecnológico –, esperança de libertação do homem pela máquina. Eis o que se oculta por detrás do entusiasmo futurista.

Mas a ingênua confiança nos poderes da ciência ao serviço da modernidade foi abalada a partir da Segunda Grande Guerra. A máquina contribuiu para o incremento da produção, para o desenvolvimento do capitalismo, para a degradação física do mundo.

A escrita continuou, propagou a atividade política.

A história apresenta-se como uma série de sucessivas modernidades, como graus de mutação da sensibilidade, da percepção conceptualizada que o texto ilustra e é. (HATHERLY, 1979, p. 20-21).

A argumentação, que se sustenta em dois pontos principais – na relação tensiva do sujeito moderno com o texto literário; e no descompasso entre inovação estética e a ideia de progresso –, nos remete a Marshall Berman (2007). Retomando Baudelaire, Berman salienta a necessidade de que a arte moderna se mantenha conectada à vida para ser merecedora desse nome, e de que a nova linguagem da poesia, voltada para a experimentação e para a materialidade, mais expressiva que comunicativa, se volte

também para a experiência concreta da vida cotidiana. Para ele, a dimensão política latente à poesia moderna é iluminada pela dessacralização, pela *perda do halo* da poesia, e por uma costura hábil entre coisas que se desmancham no mundo moderno: a religião, a experiência vital, a estética, a poesia.

O texto moderno é, então, experimental não no sentido reificado que uma leitura apressada de Stevens poderia sugerir, mas uma *alegorese da ruína*, da melancolia e da perda. Logo, experimentar ainda hoje a linguagem nas suas consonâncias e dissonâncias modernas significaria reconstruir o mundo a partir dos despojos.

A única saída possível, no presente, para uma experiência vital menos anódina e para uma expressividade poética mais relevante, talvez seja, para falar ainda com Berman, reler os modernos de outrora e redescobrir nossa própria modernidade. Trata-se da poesia entendida como secularização e superação da transcendência alienante, como antecipação do espírito diante das necessidades objetivas da vida (ADORNO, 2013, p. 53).

A redescoberta de uma poesia que permaneça autônoma e, contudo, ligada à práxis vital - o velho e inatingível anseio das vanguardas -, é um ideal consolador e uma denúncia diante do mal-estar circundante, da pasteurização do pensamento e da (pobre) poesia contemporânea. Essa poesia, para que sobreviva, só poderá ser experimental num sentido absolutamente moderno, que não é o do mero coquetismo científico ou o da adoção de um léxico que flerte com disciplinas variadas, como alertou Hans Magnus Enzensberger em 1962, durante os experimentalismos dos anos 60:

O “experimento” como conceito estético há muito entrou no vocabulário da indústria da consciência. Posto em circulação pela Vanguarda, usado como fórmula evocativa, gasta e obscura [...]. A mais modesta reflexão a respeito revelará que se trata de um mero blefe.

[...]

O blefe experimental coqueteia com o método científico e suas exigências, mas pensa em se relacionar com ele seriamente. É “ação pura” sem quaisquer pressupostos. Método, comprovação e rigor não têm nenhuma importância. Quanto mais se afastam de qualquer experiência prática, tanto mais experimentais são os experimentos da Vanguarda. (ENZENSBERGER, 1985, p. 69-70).

A pontaria do poeta-crítico alemão estava voltada para Jack Kerouac e os poetas da geração *beat*, mas as suas palavras continuam a retratar muito do que continua a ser feito sob o signo da modernidade e sob a marca da vanguarda. Seria de se pensar, também, até que ponto as vanguardas dos anos 1960, como a Poesia Concreta Brasileira, o Experimentalismo Português, o Letrismo francês e tantos outros “ismos” não foram, na

verdade, *neo-vanguardas* ou até retaguardas: mais em continuidade do que em ruptura com o gesto original da modernidade.

E ainda: resta saber em que medida os movimentos que se arrogam como experimentais repetem, sem se dar conta das suas aporias, técnicas, procedimentos e esperanças já superadas das vanguardas por excelência (Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo); o quanto, finalmente, as poéticas contemporâneas, na vaga moderna de agora não são, elas mesmas, nada mais que a naturalização tardia, repetição irrefletida, mercantilizada e fetichizada das tentativas inovadoras do século XIX. Caso a resposta a essas suspeitas seja positiva, será possível dizer, contra Herberto Helder e Wallace Stevens, que toda poesia é experimental, exceto a que não...

Mas não caberá à crítica, como ressalva Enzensberger num ensaio sobre a linguagem da poesia moderna, decidir quais são as possibilidades em aberto, pois “A poesia será sempre incompleta, um torso cujos membros ausentes voam para o futuro. [...] O futuro da poesia moderna está nas mãos dos que a escreverão” (ENZENSBERGER, 1985, p. 50), numa reminiscência do *angelus novus* de Klee *via* Benjamin.<sup>8</sup> Passando com isso para o lado dos poetas, encerro este artigo com um poema inédito – ou com seu resíduo –, que aqui fica como registro último da minha tentativa falhada de dizer a poesia moderna como experimentação e experiência:

*samotrácia*  
*e potos*

*a nuvem*  
*o númen*

*o vil*  
*a vênus*

*o nodo*  
*o nímio*

*poesia:*  
*somenos*

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Tradução, prefácio, cronologia e notas de Fernando Pinto do Amaral. 4. ed.. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

<sup>8</sup> Refiro-me, como é óbvio, à conhecida alegoria benjaminiana que se encontra na nona das “Treze teses sobre o conceito de história” (Cf. BENJAMIN, 2013a, p. 14).

- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera, Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2007.
- \_\_\_\_\_. O anjo da história. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única: infância berlinense: 1900*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a ventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAMPOS, Augusto de. Mallarmé: o Poeta em greve. In: CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 23-29.
- EIRAS, Pedro. *A lenta volúpia de cair*. Porto: Edições Quasi, 2007.
- ELIOT, Thomas Sterns. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Com raiva e paciência: ensaios sobre literatura, política e colonialismo*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Instituto Goethe, 1985.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões da poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HATHERLY, Ana. *O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Caminho, 1979.
- HELDER, Herberto. Introdução In: ARAGÃO, António; HELDER, Herberto (Org.). *Poesia Experimental: 1º caderno antológico*. Lisboa: A. Aragão, 1964. p. 6.
- KAFKA, Franz. *Schriften, Tagebücher, Briefe*. Kritische Ausgabe – *Tagebücher*. Herausgegeben von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer, 1990.
- LACERDA, Alberto de. A meio do caminho. In: HATHERLY, A. *Caminhos da moderna poesia portuguesa*. Lisboa: Direcção-Geral do Ensino Primário, 1960, p. 49.
- LAFORGUE, Jules. *Litanias da lua*. Trad. Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Trad. José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- MATTÉI, Jean-François. *A barbárie interior: ensaio sobre o i-mundo moderno*. Trad. Isabel Maria Loureiro. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- PIMENTA, Alberto. *O silêncio dos poetas*. Lisboa: Cotovia, 2003.
- RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. Edição bilingue. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Unicamp, 2010.
- \_\_\_\_\_. O chapéu da vanguarda: leituras de Mallarmé. In: FALLEIROS, Flávia N.; SCHEEL, Márcio (Org.). *Reflexões sobre a modernidade*. Jundiaí, SP: Paco, 2014, p. 185-200.
- STEVENS, Wallace. *Collected Poetry and Prose*. New York: The Library of America, 1997.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

**A HORA E A VEZ, NO CONTO *A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*,  
DE GUIMARÃES ROSA**  
**THE TIME AND DE TURN, IN THE STORY *A HORA E A VEZ DE AUGUSTO  
MATRAGA*, BY GUIMARÃES ROSA**

Clarissa Loureiro Marinho BARBOSA<sup>1</sup>

Carlos Eduardo Japiassú de QUEIROZ<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho se propõe a estabelecer um estudo sobre o conto *A hora e a vez de Augusto Matraga*, buscando discutir como Guimarães Rosa, ao recriar a relação do brasileiro com o catolicismo popular, reinventa a relação filosófica do homem com a religião. Para tanto, observa-se o desenvolvimento existencial de Nhô Augusto, de sua condição de homem violento e impetuoso, para uma nova situação de Augusto Matraga, de personalidade religiosa e resignada. Assim, este artigo detém-se em analisar como o protagonista gradativamente vai se desvinculando de códigos de honra nordestinos para incorporar uma postura filosófica universal sobre a relação entre a vida e a morte na trajetória humana. A base da reflexão deste artigo é a crença popular de que o momento da morte pode ser “a hora e a vez” da redenção de um homem, sendo abordada como o clímax da narração e de renovação da personagem. Pretende-se, portanto, verificar a trajetória de transformação existencial do protagonista, desde a circunstância de pré-morte até sua consolidação, para se compreender como a prosa de Guimarães Rosa transita de uma discussão local para uma global, quando aborda medos e anseios humanos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Catolicismo popular, Jagunçagem, Sagarana, Reflexão filosófica.

**ABSTRACT:** This study aims to establish a study about the short story "The time and the turn of Augusto Matraga" discussion how Guimarães Rosa, recreating the brazilian perspective of popular Catholicism, reinvents the philosophical relationship between man and religion is studied the existential development of Nho Augusto, his status as violent and impetuous man, to a new situation of religious and resigned personality as Augusto Matraga. Thus, this article focuses on analyzing how the protagonist will gradually disengaging from Northeastern honor codes to incorporate a universal philosophical stance on the relationship between life and death in human history. The foundation of this article is the popular belief that the time of death may be "the time and the turn" of redemption for a man, being approached as the climax of the story and renewal of the character. It is intended, therefore, to verify the existential transformation trajectory of the protagonist from the fact of his pre-death until his consolidation to understand how the prose of Guimaraes Rosa transitions from a local discussion to a global one, when approaching human fears and yearnings.

**Keywords:** Popular Catholicism; Jagunçagem; Sagarana; Philosophical reflection.

## Introdução

*A hora e a vez de Augusto Matraga* destaca-se em *Sagarana* por ser uma novela que retoma o traço relevante da obra de Guimarães Rosa de estabelecer um trânsito eficaz

<sup>1</sup> UPE – Universidade de Pernambuco – Departamento de Letras - Campus de Petrolina. E-mail: clarinha.nemm@hotmail.com

<sup>2</sup> UFS – Universidade Federal de Sergipe – Departamento de Letras Vernáculas. E-mail: ccejapiassu4@gmail.com

do local para o global. Aspectos da cultura popular nordestina são usados como recursos estéticos de narração, como acontece com o uso das cantigas populares para expressarem a voz do povo acerca de ações das personagens. Todavia, é no nível temático que o imaginário popular se torna relevante para uma discussão filosófica no texto. Catolicismo popular e jagunçagem se misturam no enredo para a composição da transformação existencial gradativa do personagem Nhô Augusto, de homem violento, imoral e egoísta, até conseguir alcançar um novo *ethos*, cujo clímax é na hora da sua morte. Por isso a importância no título dos termos “Matraga” e “A hora e a vez”.

Matraga é um neologismo de **matraz**, cujo significado etimológico associa-se a um vaso utilizado para operações alquímicas que envolvem transformações elementares e anímicas. Este termo, sendo usado no título para significar metaforicamente o personagem, indica a sua capacidade de atuar como um alquimista de sua própria existência, moldando-a a partir de uma essência de barro, própria a um homem violento, cheio de desejos e vícios carnis, para a construção de uma existência de ouro, elevada espiritualmente, alcançada a partir da penitência, da meditação e do trabalho cujo clímax é o momento de sua “hora e vez”.

A “hora e vez” possui significados variados no imaginário religioso. No catolicismo romano, esta expressão ganha um significado mais particular na história de cada indivíduo, associando a hora da morte ao momento decisivo para a definição do destino de cada pessoa dentro da história de sua eternidade. Um dos cinco sacramentos relevantes no desenvolvimento espiritual de um fiel é a extrema-unção, antecipada pelo arrependimento, algumas vezes, reforçado pela confissão. A extrema-unção é considerada um “sagra viático”, por ser considerada um artifício de “alívio” na condução da alma do cristão à casa do Pai ou, metaforicamente, ao céu. Este sacramento é sustentado pela epístola de São Thiago, quando o apóstolo afirma: “Alguém dentre vós está enfermo? Mande chamar os Presbíteros (Padres) da Igreja e orem sobre ele, unguindo-o com óleo em nome do Senhor; e a oração da fé salvará o enfermo e o Senhor o aliviará e os pecados que tiver cometido ser-lhes-ão perdoados” (TG, 0, 14-15).

Outra abordagem da morte existente no catolicismo é o pedido pela interferência de Nossa Senhora na hora da morte, como se observa no trecho da *Ave Maria*: “Santa Maria, rogai por nós agora e na hora de nossa morte”. Nele, avulta-se a forte importância da mãe de Jesus no catolicismo, considerando-a uma intercessora do homem perante o Pai, em vida e em morte, na qualidade de mãe protetora (Souza, 1986). Nesta novela, “A hora e a vez” recebe, além destas ideias do catolicismo romano, uma reinterpretação do

catolicismo popular. Guimarães Rosa (1984) se apropria da vivência sertaneja do catolicismo desde a Era Colonial, para trazer para a sua narrativa a crença popular de que todo indivíduo, teoricamente, nasceria envolto por um destino que determinaria o seu tempo de vida. Neste sentido, haveria “sinais” que alertariam o indivíduo sobre a proximidade do seu momento derradeiro e este tomaria os procedimentos necessários para “bem morrer”. E é em torno desta crença que a narrativa se estrutura.

“*A hora e a vez*” de Augusto Matraga se desenvolve a partir da consciência de morte do protagonista, cujo sinal é a emboscada sofrida contra ele, levando-o a criar, posteriormente, procedimentos exercidos para se lapidar existencialmente e poder “bem morrer”. Assim, este artigo se detém em focalizar como acontece este processo de mutação existencial de Nhô Augusto e o seu momento de “bem morrer”. Por isso, compõe-se a partir dos tópicos *A transformação existencial de Nhô Augusto em Augusto Matraga: as implicações religiosas na construção de uma personagem redonda* e *A teatralização da morte como representação de “A hora e a vez” de Augusto Matraga*. O tópico *A transformação existencial de Nhô Augusto em Augusto Matraga: as implicações religiosas na construção de uma personagem redonda* apresenta as várias faces assumidas por Nhô Augusto em busca de uma lapidação existencial que o leve à salvação, segundo um discurso católico, e *A teatralização da morte como representação de “A hora e a vez” de Augusto Matraga* discute como o momento da morte do personagem torna-se o clímax da narrativa, com uma linguagem semelhante ao desfecho de uma tragédia grega.

### **A transformação existencial de Nhô Augusto em Augusto Matraga: as implicações religiosas na construção de uma personagem redonda**

Augusto Esteves destaca-se na obra *Sagarana* por ser uma personagem redonda, cuja carga filosófica e religiosa se torna ferramenta estética de compreensão da estruturação da narrativa *A hora e a vez de Augusto Matraga*. A novela gira em torno da mutação psíquica do protagonista Nhô Augusto, depois de sua experiência de pré-morte, buscando se reinventar pela certeza de que aquele momento foi um aviso de Deus acerca de sua vida errada e a chance de poder se transformar para alcançar a morte pela segunda vez, já prevenido, e poder, de fato, ter um “bem morrer”, ou seja, a sua “hora e a sua vez”. A intenção deste tópico é observar como se dá o processo de reinvenção comportamental e psíquica do protagonista, transformando-se, pelo seu próprio empenho, na qualidade de alquimista de si mesmo. Daí a sua alcunha de Matraga, apenas referenciada no título e no

início da obra, para reverenciar o aspecto alquímico que o desejo religioso de um homem pode acarretar na sua própria personalidade, que se torna muitas em busca da purificação em direção à salvação.

Após sobreviver a uma emboscada armada por um fazendeiro que almejava se apropriar de suas terras e ser cuidado por um casal de pretos velhos curandeiros, o personagem vivencia um êxodo existencial. Tal qual os hebreus tiveram que vagar por desertos, em terras alheias, após terem duvidado de Jeová, ao criarem um ídolo para adorar, até encontrarem a chamada terra prometida, o personagem afasta-se de seu lugar de origem para desvencilhar-se de hábitos errados e, aos poucos, de uma existência corrompida, descrita segundo a interpretação da esposa da seguinte forma:

E ela conhecia e temia os repentes de Nhô Augusto. Duro, doido e sem detença, como um grande bicho do mato. E, em casa, sempre fechado em si. Nem com a menina se importava. Dela, Dinorá gostava, às vezes; da sua boca, das suas carnes. Só. No mais, sempre com os capangas, com mulheres perdidas, com o que houvesse de pior. Na fazenda - no Saco-da-Embira, nas Pindaíbas, ou no retiro do Morro Azul - ele tinha outros prazeres, outras mulheres, o jogo do truque e as caçadas. E sem efeito eram as orações e promessas, com que ela o pretendia trazer, pelo menos, até meio caminho direito. (ROSA, 1984, p. 346).

Há no fragmento a representação do nordestino de hábitos rurais de meados do século XX, segundo o olhar de uma esposa insatisfeita. Destacam-se, para a consolidação de uma identidade local, valores próprios à sobrevivência de um sistema patriarcal, centrado na virilidade masculina, a partir da violência (caçadas e convivência) e da imposição do falo, seja na multiplicação de amantes, seja na imposição de um silêncio soberano de chefe de família acima de todos dentro de casa. Todo este temperamento é interpretado pela esposa como fechado a orações e promessas. O que, de certa forma, está associado a um corpo fechado pelo diabo. Por isso, doido, duro e sem limites, ruim. Assim, antes da morte, apresenta-se um homem cujo comportamento expressa um destemor e, logo, uma certa falta de limites em suas ações.

A quase morte é uma situação de fronteiras, de entre-lugar. Em outras palavras, quando vivencia os delírios na tapera dos velhos pretos que lhe acolhem e saram as suas feridas, vivencia circunstâncias de autorreflexão no trecho: “Uma tristeza mansa. Com muita saudade da filha e da mulher, e com um dó imenso de si mesmo. Tudo perdido! O resto ainda podia, mas ter sua família direito, jamais” (ROSA, 1984, p. 355). Há, então, o descobrimento da perda de controle de sua própria existência e da perda de sua

invulnerabilidade. E é por estar diante desta nova verdade que se inicia o processo de reflexão sobre o **devir** que marcará a transformação do personagem à espera da salvação após a morte. E esta preocupação tem seu ponto de origem, quando pede para se confessar com um padre, exprimindo arrependimento e recebendo direcionamentos acerca de como efetivar a sua mudança existencial:

- Mas será que Deus terá pena de mim, com tanta ruindade que fiz? E tendo nas costas tanto pecado mortal?
- Tem. Meu filho. Deus mede a espora pela rédea, e não tira o estribo do pé do arrependido nenhum. (...) Peça a Deus assim como esta jaculatória: ‘Jesus manso e humilde de coração, fazei meu coração ser semelhante ao seu’
- (...)
- Fé eu tenho, Fé eu peço.
- Reze e trabalhe, fazendo de conta que sua vida é um dia de campina ao sol quente, que às vezes custa muito a passar, mas sempre passa. E você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria... Cada um tem a sua hora e a sua vez; você há de ter a sua”. (ROSA, 1984, p. 356).

Já há uma mudança na postura da personagem que inicia a primeira e mais importante ação na história de um pecador em busca da salvação: o arrependimento e a busca constante pela fé. E este início de um processo de mutação psíquica é alimentado pela fala do padre. No discurso do padre, predomina a premissa beneditina de que rezar e trabalhar são as duas asas com que tanto o monge, como qualquer mortal, eleva-se para a união com Deus. O esforço físico e espiritual é o primeiro artifício de alquimia existencial da personagem, o qual se alimenta de uma renovação comportamental em busca da salvação, associada no imaginário popular à chegada aos céus, intenção reiterada na fala do personagem algumas vezes no texto: “- Eu vou para o céu, eu vou mesmo, por bem ou por mal!... E a minha vez há de chegar... Pra o céu, eu vou, nem que seja a porrete”. (ROSA, 1984, p. 357). Assim, a justaposição do trabalho e da oração para sublimação do personagem é a sua primeira transformação existencial:

- Mas todos gostaram logo dele, porque era meio doido e meio santo; e compreender deixaram para depois.
- Trabalhava que nem um afatigado por dinheiro, mas, no feito, não tinha não tinha nenhuma ganância e nem se importava com acrescentes: o que vivia era querendo ajudar os outros. Capinava para si e para o seus vizinhos do seu fogo, no querer de repartir, dando de amor tudo que possuísse. E só pedia, pois, serviço para fazer, e pouca e nenhuma conversa” (ROSA, 1984, p. 358).
- (...)
- Quase sempre estava conversando sozinho, e isso também era de maluco, diziam; porque eles ignoravam que o que fazia era repetir,

sempre que achava preciso a fala do padre: ‘– Cada um tem a sua hora e a sua vez. Você há de ter sua - E era só’. (ROSA, 1984, p. 359).

O trabalhar perde o significado popular de “ganhar a vida com o suor de cada dia”, para ser revertido em uma função de aprimoramento espiritual. O que era antes uma vida pautada no egoísmo passa a estar em conformidade com a ação/trabalho em função do bem-estar do outro. É, portanto, o exercício do segundo mandamento cristão: “amai ao próximo como a si mesmo” como um novo fator de transformação existencial do protagonista. O personagem trabalha para os vizinhos, no intuito de ajudar, sempre em silêncio. A ausência de diálogo exprime o abdicar de uma convivência social e, logo, do desejo de uma vida mundana. Contudo, é apenas um silêncio aparente, rachado à medida que se percebe um falar para dentro, tal qual nos loucos, na frase repetida continuamente pelo personagem: “– Cada um tem a sua hora e a sua vez. Você há de ter sua” (ROSA, 1984, p. 359). A repetição constante deste pensamento faz dele um mantra, usado para o controle da mente da personagem, focada em um único objetivo: a sublimação existencial para a sua elevação metafórica aos céus.

A alquimia está na persistência de subjugação de sua carne e desejos a esta fala do sacerdote, que se repete ao longo da narrativa, até que o peso da culpa vagarosamente vai cedendo, como exprime na fala: “– Deus está tirando de mim o saco de minhas costas, mãe Quitéria, agora eu sei que ele está se lembrando de mim” (ROSA, 1984, p. 364). E, aos poucos, a convivência com Deus começa a se expressar na convivência benévola com a Natureza: “saiu para a horta cheirosa, cheia de passarinhos e de verdes, e fez uma descoberta: não era pecado... Devia ficar sempre alegre, sempre alegre, e era este gosto inocente, que ajudava a gente se alegrar” (ROSA, 1984, p. 364). Há, então, uma desconstrução da relação inicial da personagem com Deus, que perde uma conotação punitiva e assume uma conotação de alegria dos sentidos em contato com a Natureza, bem próximo do princípio epicurista de que a obtenção da felicidade se faz mediante o prazer moderado, denominado de ataraxia, sublime estado de ausência de dor, de quietude, serenidade e imperturbabilidade da alma, alcançada pelas atitudes de generosidade, cortesia, e, sobretudo, justiça (MORENTE, 1980).

É por estar em harmonia com a Natureza, com Deus e, sobretudo, consigo mesmo, que o personagem inicia o seu segundo êxodo, já se aproximando da santificação que tanto buscou em seus atos e, logo, vivenciando mais uma transformação na sua trajetória existencial. E este aspecto é alimentado pela comparação criada entre o personagem e

Jesus Cristo no momento de ir embora, quando a mãe lhe oferece um jumento: “Quitéria lhe recordou ser o jumento um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens de Jesus Cristo” (ROSA, 1984, p. 375). Sendo levado por um jumento à deriva, Nhô Augusto, já identificado com Augusto Matraga, terá a sua redenção, renovando a sua relação com a violência.

Durante sua trajetória existencial, a jagunçagem é fator contribuinte da construção identitária de Nhô Augusto, cuja relação se altera, à medida que o próprio personagem também se transforma. No início da novela o protagonista encontra-se numa posição de coronel cuja imagem se identifica com um chefe político de uma fazenda e do espaço que a cerca, tendo sua autoridade reforçada pela quantidade de jagunços que o servem. Neste sentido, um jagunço se identifica com um capanga de grandes proprietários, exercendo uma função policial e, ao mesmo tempo, sendo uma força utilizada para o exercício do poder (VASCONCELOS, 2002). Todavia, são estes mesmos instrumentos do coronelismo exercido pelo personagem que o levarão à situação de pré-morte, apresentando-lhe a sua vulnerabilidade e fragilidade humana. Ora, nesta primeira situação, a violência recebe uma conotação negativa. Perverte a personalidade do personagem, conduzindo-o quase à morte, como uma resposta aos seus atos cruéis também fortalecidos pela mesma violência.

Após o processo de lapidação existencial, o reencontro com a jagunçagem ganha um novo sentido. Os jagunços se assemelham aos encontrados em *Grandes Sertões Veredas*. São homens livres que optaram pelo modo de vida provisório e nômade da jagunçagem, pelos mais variados motivos (VASCONCELOS, 2002). O interesse financeiro é esvaziado em função de um traço comum aos bandidos vingadores: a violência usada como artifício de poder associado à vingança (HOBSBAWM, 2010). Nhô Augusto reage a este modo de vida, em seu primeiro encontro com o bando de Joãozinho Bem-Bem, com uma perspectiva ambígua. Identifica-se repudiando. A identificação se dá por conta da tentação de ceder ao prazer do exercício da violência sem culpa, expresso na fala do personagem: “Aqueles sim que estavam no bom, porque não tinham que pensar em coisa nenhuma de salvação de alma, e podiam andar no mundo de cabeça em pé (...) isso que era cachaça em copo grande” (ROSA, 1984, p. 372). Inicialmente, para a personagem, a ignorância do discurso católico justifica a liberdade da violência, enquanto o seu conhecimento aprisiona o indivíduo a um estado de vigília, como é observado na reação do personagem a este mesmo desejo de vivência desta violência: “Mas, qual, era que se perdia, mesmo, que Deus castigava com a mão dura”

(ROSA, 1984, p. 372). Cruzam-se no imaginário de Nhô Augusto lemas de repressão comuns ao controle de um católico penitente: tentação, pecado, castigo. Trata-se, portanto, de um repúdio vigiado.

Todavia, no seu segundo encontro com o bando, a atração permanece, mas o repúdio é espontâneo. Como tem sido discutido neste trabalho, a alteração da relação com Deus altera a própria existência do personagem. No primeiro momento, o protagonista vive uma relação com o divino a partir da obediência a regras punitivas de comportamento que impõem um modelo de postura coagido a não pecar e se penitenciar para se alcançar a salvação. No segundo momento, Deus é uma companhia, uma vivência, logo, está incorporado a uma existência que ainda tem rastros de uma anterior. Por isso, ainda há a atração diante da arma oferecida pelo jagunço e do convite de ficar no bando, como se nota na circunstância em que se vê diante de uma arma oferecida pelo jagunço: “bateu a mão sobre a winchester, do jeito que um gato poria as patas num passarinho (...) E os seus dedos tremiam porque estava sendo a maior das tentações” (ROSA, 1984, p. 381). Todavia, este desejo instintivo é sufocado diante do repúdio em relação à violência excessiva e cruel para com o outro que presencia. Repete-se no comportamento do bando de Joãozinho Bem-Bem o princípio dos bandidos vingadores de usarem o terror como artifício de poder, pois o medo passa a ser sustentáculo do respeito (HOBBSAWN, 2010). Um dos integrantes do bando é assassinado por um integrante da vila na que Nhô Augusto encontra os jagunços pela segunda vez. A reação do chefe é o desejo de assassinar a família para estabelecer vingança e impor respeito, como fica expresso na sua fala após ouvir a súplica do pai velho pela vida de seus filhos restantes:

- Lhe atender não posso, e com o senhor não quero nada, velho. É a regra... Se não, até quem mais que havia de obedecer a um homem que não vinga gente sua, morte de traição? Posso até livrar de, às vezes, mas não posso perdoar isso não. Um dos dois rapazinhos têm que morrer, de tiro ou a faca, e o senhor pode escolher qual deles há de pagar pelo crime de seu irmão. E as moças... Para mim não quero nenhuma, que mulher não me enfraquece: as mocinhas são para os meus homens... (ROSA, 1984, p. 382).

Expor um pai à dor de ter de escolher a morte e a vida de seus filhos e ainda obrigá-lo a presenciar o estupro de suas filhas é um artifício de terror que paralisa ação de quem assiste ao ato e, sobretudo, para quem posteriormente saberá dele como mais um caso de fortalecimento da imagem dos jagunços invulneráveis. É um código próprio aos bandidos vingadores. Quanto maior o ato de crueldade, maior a sua força sobre a

sociedade à qual pretende exercer autoridade (HOBSBAWM, 2010). Todavia, a reação de Nhô Augusto contraria este princípio. Ao perceber o desejo de Joãozinho Bem-Bem de humilhar o velho que suplica: “O senhor é poderoso, é dono do choro dos outros... Mas a Virgem Santíssima lhe dará o pago por não pisar em formiguinha do chão. Tem piedade de todos nós, seu Joãozinho Bem-Bem” (ROSA, 1984, p. 381); ao ouvir um velho frágil rogar pelo bem-estar de seus descendentes, usando o nome da Virgem Maria e de Jesus, Nhô Augusto sente compaixão em relação à família e o horror ao sacrilégio de o bandido negligenciar os santos, como se nota na sua fala – exprime um repúdio à cosmovisão e ao *ethos* de um jagunço pela incorporação de um sentimento religioso maior do que a atração inicial do protagonista pela violência. E é esta nova postura que rompe com sua existência original. O prazer pela violência é superado pelo amor pelo outro e a capacidade de sofrer com ele, respeitando também seus santos, como se observa na fala: “Não faz isso, meu amigo Joãozinho Bem-bem que o velho está pedindo em nome de Nosso Senhor e da Virgem Maria! E o que vocês tão querendo fazer com eles, é coisas que nem Deus manda, nem o diabo faz” (ROSA, 1984, p. 382-383).

Diante da recusa de Joãozinho Bem-Bem e da revolta do bando ao desejo de defesa de Nhô Augusto, a alquimia tão persistida ao longo da novela realiza-se. Nhô Augusto consegue reverter a vontade instintiva de exercer a violência numa necessidade coletiva. É necessário matar para defender o inocente, o humilhado, o injustiçado. E essa mudança é agravada, quando se deve matar um amigo pelo bem de uma comunidade, como se nota no trecho: “Joãozinho Bem-bem se sentia preso a Nhô Augusto por uma simpatia poderosa, e ele nesse ponto era bem assistido” (ROSA, 1984, p. 383). Apesar da afinidade e simpatia nutrida entre ambos, estão em lados opostos, pelo sentimento de amor ao próximo construído ao longo da narrativa em Nhô Augusto. O personagem, então, despersonaliza-se e torna-se um instrumento da cólera divina.

No discurso bíblico predominante no Antigo Testamento, a ira de Deus é a Sua reação contra o mal. Tem, portanto, caráter judicial (ROMANOS, 13, 4-5). Nesta novela, expressa-se por conta de um de seus motivos constantes: a desumanidade do homem para com os semelhantes. A forma como Nhô Augusto age contra os jagunços assemelha-se a um estado de possessão. Há uma explosão de força, ódio, ação que parecem ser disparadas contra os outros, sendo o personagem apenas um gatilho. Ele emite descontroladamente nomes feios contra os assassinos, ao mesmo tempo que recebe inúmeras balas, sem emitir reação de dor, como se nota no trecho: “A casa matraqueou que nem panela de assar, escurecida à fumaça dos tiros, com os cabras saltando e miando de maracajás e Nhô

Augusto gritando qual um demônio e pulando como dez demônios” (ROSA, 1984, p. 383). O resultado é a construção de uma cena inexplicável. Homens fogem da casa, aparentemente transtornados e feridos. O que resta é o duelo entre dois amigos que não almejam se ferir. A violência, nesta circunstância, transforma-se mais uma vez. Não há mais a cólera de Deus, mas, de fato, a redenção do protagonista, que, perto da morte, preocupa-se com seu oponente, no fragmento: “Espera ai, minha gente, ajuda ai o meu parente ali, que vai morrer mais primeiro...”, e depois se direciona ao adversário, rogando-lhe que se arrependa de seus pecados: “agora se arrependa de seus pecados, e, morra logo como um bom cristão, que é para a gente morrer juntos...” (ROSA, 1984, p. 385). Começa, então, “a hora e a vez” do personagem, que se identifica com o bem morrer, declarado no catolicismo popular.

### **A teatralização da morte como representação de “A hora e a vez” de Augusto Matraga**

O clímax da novela *A hora e a vez de Augusto Matraga* se dá na descrição dos seus últimos momentos de vida. Há uma espetacularização da morte comum ao catolicismo existente ao longo do período colonial, quando a morte era uma manifestação social em que o moribundo deveria estar cercado por familiares, amigos, vizinhos, padres, rezadeiras e, até mesmo, desconhecidos, sendo, portanto, um momento público (REIS, 1997). Embora a agressão entre adversários ocorra na rua, há um interesse do povo em levar Nhô Augusto para casa, sendo contrariado pelo personagem, ao falar: “Pra dentro de casa não minha gente. Quero me acabar no solto, olhando o céu, e no claro... Quero é que vocês me chamem um padre... Pede para ele vir me abençoando pelo caminho, que senão é capaz de não me achar mais. E riu” (ROSA, 1984, p. 385).

Na fala do personagem existem dois propósitos: o de receber a extrema-unção, antecipada pela confissão a um padre, para ter sua esperada elevação até o céu, e o de ter uma morte livre, aberta, sem paredes, semelhante à encenação de um ato teatral ao ar livre. O dado importante neste contexto é que pessoas que o rodeiam passam a ter a função de atores e de platéia, que agem e julgam, podendo sacralizar a ação de violência de Nhô Augusto, revertendo-a em uma atitude de amor e de benevolência em relação à integridade da família que almejou defender e também à vila à qual todos pertenciam.

A hora da morte, então, assemelha-se ao ato final de uma tragédia grega. Há a transição do perfil de um vilão violento e imoral, construído na terra de origem do

protagonista, para a sua identificação com um herói trágico, na terra que Deus ou o Destino escolheu para que ele morresse. De fato, o comportamento do personagem aproxima-o do que Aristóteles define como os homens “melhores da sociedade”. Apresenta-se, no lugar de sua morte, como um homem digno, virtuoso e capaz de sacrificar-se, dentro de um discurso cristão, pelo bem da humanidade. E esse aspecto é confirmado pela própria voz da população, entoada no formato de cantiga, como se observa no fragmento: “E o povo, enquanto dizia: - Foi Deus que mandou este homem no jumento, por mór de salvar as famílias da gente!...” (ROSA, 1984, p. 385). Em toda a novela, a cantiga exprime a aceitação ou rejeição do povo, atuando como o coro de uma tragédia clássica, cuja função nas peças era de apresentar a voz e o julgamento da sociedade. O elogio cantado pela população é a aceitação pela sociedade da modificação existencial do personagem, sendo, portanto, lembrado, posteriormente, como um homem de bem.

Esta intenção é ainda mais solidificada no diálogo estabelecido entre Nhô Augusto e esta mesma população, pouco antes de sua morte, quando emite uma confissão pública que se solidifica no imaginário popular como um testamento de sua personalidade: “- Põe a bença na minha filha... seja lá onde for que ela esteja... E, Dinorá... Fala com Dinorá que está tudo em ordem... Depois morreu” (ROSA, 1984, p. 386). Ao morrer, Nhô Augusto vivencia um hábito de redenção próprio ao catolicismo popular praticado ao longo do período colonial, que é de se lembrar do bem-estar da família no seu último suspiro de morte (REIS, 1991). A referência do protagonista à filha e à esposa não é apenas uma expressão de afeto, mas de redenção e de renovação do espírito na hora da morte, sublimando a sua existência para um encontro com a eternidade com a leveza da alma, ao abençoar, mesmo que à distância, a filha que se “perdeu” para a vida, entregando-se à prostituição, e perdoar a traição e abandono da esposa.

Quando verbaliza esta fala e morre, o personagem, além desta sublimação espiritual, concretiza-se como um herói trágico capaz de seduzir a plateia, que pode ser o povo que assiste à sua morte, ou mesmo o próprio leitor que se envolve com a cena, que é capaz de visualizar. Há, então, a verbalização que emociona, comove, realizando a capacidade de afecção emocional própria à prosa de Guimarães Rosa, que faz uso de uma linguagem plástica e poética para envolver o leitor na substância humana de outros indivíduos (NUNES, 2010).

Com isso, Nhô Augusto transita de uma condição de tipo regionalista para se tornar uma metáfora da aptidão da condição humana a transformar-se e se regenerar,

independente do espaço onde viva. Ressalta-se no texto um espaço existencial que extrapola a descrição geográfica predominante na narrativa. Na novela, o espaço é como o sujeito vive, transformando-o e sendo transformado por ele. Daí o caráter de transição do local para o global, do regional para o universal, no texto. Embora o patriarcalismo, as cantigas, o catolicismo popular, a jagunçagem, o coronelismo sejam fatores estéticos de construção identitária sertaneja brasileira, eles servem a uma implicação inquietante no homem que é o medo da morte e da pós-morte, ocorrendo outro traço comum à prosa roseana: a transcendência do regional graças à incorporação na linguagem de valores universais de humanidade e de tensão criadora (CANDIDO, 2002).

Percebe-se, portanto, em *A hora e a vez de Augusto Matraga*, o reconhecimento de uma literatura que possui uma abordagem regional, estando aberta a temas universais, no sentido religioso, místico e metafísico (NUNES, 2010). Trata-se, então, de uma novela que, apesar de possuir certa verossimilhança acerca do universo sertanejo, não se submete a fatos, datas e lugares precisos. O sertão é apenas um quadro de onde se retiram valores e referências que são configurados dentro de um discurso religioso católico, do qual Guimarães Rosa se apropria com uma “função anagógica”, fazendo de sua prosa um órgão de depuração do homem, que o convida à contemplação das coisas pela “plumagem das palavras”, religando-o à realidade superior, e, perfazendo, assim, a religião (NUNES, 2010).

## REFERÊNCIAS

- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Rio de Janeiro: 1980. Edição Ecumênica.
- CANDIDO, Antonio. No grande sertão. In: CANDIDO, Antonio. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- HOBSBAWM, Eric. *Bandidos*. São Paulo: Ed Paz e Terra, 2010.
- MORENTE, Manuel Garcia. *Fundamentos de Filosofia*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1980.
- NUNES, Benedito. *A Rosa que é de Rosa: literatura e filosofia*. Rio de Janeiro: Organização Victor Sales Pinheiro, 2010.
- REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- ROSA, Guimarães. *Sagarana*. São Paulo: Editora Record, 1984.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Homens provisórios: coronelismo e jagunçagem em Grande Sertão Veredas. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 321-333, 2002.

**A NARRATIVA DO OLHAR: VISUALIDADE E CEGUEIRA NOS CONTOS DE  
VICTOR GIUDICE****THE NARRATIVE OF THE GAZE: VISUALITY AND BLINDNESS IN  
VICTOR GIUDICE'S TALES**Paulo ANDRADE<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo pretende analisar dois contos de Victor Giudice, "Minha mãe" e "Cumplicidade", ambos publicados em *Salvador janta no Lamas* (1989), para mostrar como o autor adota a focalização externa para ressaltar os quadros imagéticos. O que está sendo narrado é uma imagem captada pelo olhar de narradores observadores que se limitam a descrever, seja como um narrador homodiegético, que narra uma experiência, se valendo da memória, seja como um narrador heterodiegético, que observa e descreve os eventos em sua superfície, graças ao uso da focalização externa. Mostraremos como os narradores se utilizam das imagens visuais para refletir sobre o falso moralismo e as hipocrisias sociais dos personagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** focalização; visualidade; cegueira; Victor Giudice; narrativa contemporânea.

**ABSTRACT:** This article seeks to analyze two stories by Victor Giudice, "Minha mãe" and "Cumplicidade" – both published in *Salvador janta no Lamas* (1989) – in order to show how the author adopts external focus to highlight the images. What is being narrated is an image captured by the gaze of observing narrators who simply describe it, either as a homodiegetic narrator who narrates an experience by using memory, or as a heterodiegetic narrator who observes and describes events through external focusing. The objective is to point out how the narrators make use of visual images to reflect on the false moralism and the social hypocrisies of the characters.

**KEYWORDS:** focalization; visuality; blindness; Victor Giudice; contemporary narrative.

A narrativa de Victor Giudice é marcada por impressionante visualidade. Além da linguagem imagética e metafórica que suscita um leque de significados, novos e inusitados, seus contos trazem múltiplas referências advindas do cinema e do universo operístico que ultrapassam a finalidade de composição do cenário para assegurar um efeito de verossimilhança ao conflito. Além disso, é notável como a presença da música é orgânica na estrutura da narrativa, passando a ter uma função pragmática no desenvolvimento das ações, pois servem como projeção da subjetividade e dos conflitos vividos pelos personagens.

Entre os vários caminhos possíveis para abordar sua obra, faremos uma breve análise de dois contos para mostrar como Victor Giudice adota a focalização externa para ressaltar os quadros imagéticos em seus contos. O que está sendo no centro da narração é uma imagem captada pelo olhar de narradores observadores que se limitam à descrever, seja como um narrador homodiegético, que narra uma experiência, se valendo da

---

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Literários (UNESP/Araraquara). Professor adjunto do departamento de Literatura da UNESP/Araraquara. Email: pauloandrade@fclar.unesp.br.

memória, seja como um narrador heterodiegético que observa e descreve os eventos em sua superfície, graças ao uso da focalização externa.

Vale ressaltar que a estratégia do narrador em narrar por uma perspectiva que utilize a focalização externa, apreendendo apenas os aspectos superficiais e materialmente observáveis dos personagens, como suas ações, é um procedimento cuja função é limitar a informação facultada ao exterior dos elementos diegéticos representados, exigência, diga-se, própria do gênero conto. No entanto, os objetos narrados ultrapassam os limites da lógica, do explicável ou do previsível, resvalando para o insólito. Este modo de narrar, na fronteira entre o *nonsense* e as referências do real, geram um efeito de *estranhamento* no leitor, como podemos ver na abertura do conto “Cumplicidade”:

Agora, passados vinte anos, eu não saberia dizer se o que vi primeiro foi o garçom servindo os sorvetes de pistache ou minha mãe imitando uma passista de escola de samba em frente ao cadáver de meu pai. O certo é que eu e Alfredinho, meu irmão, podíamos observar as duas coisas ao mesmo tempo, como se o salão da confeitaria e a capela do cemitério ocupassem um só espaço. Papai estava morto, minha mãe dançava e nós dois mergulhávamos no pistache. Foi aí que eu deixei cair uma gota de sorvete na blusa de seda branca, bem em cima das rosas vermelhas que mamãe havia bordado. Ela me olhou zangada, parou de se requebrar e correu para me limpar com o lenço que cobria o rosto do defunto. (GIUDICE, 1989, p. 90).

Após esse quadro visual completamente *nonsense*, há um corte na narrativa e o narrador inicia a sua história, num outro tom completamente diferente. O fechamento do conto dá continuidade a essa imagem inicial, e a cena funciona como uma moldura.

Mostraremos, a seguir, como os narradores se utilizam das imagens visuais para colocar em cena o falso moralismo e as hipocrisias sociais dos personagens. Além da trama se passar no núcleo familiar e focar na relação entre mãe e filha, os contos “Minha mãe” e “Cumplicidade”, ambos publicados em *Salvador janta no Lamas* (1989), são escritos por narradores adultos que narram, com distanciamento, a partir da memória, sob a perspectiva de quando eram crianças com 6 anos de idade. E em ambos os contos, a relação entre mãe e filha se dá intermediada pela comunicação verbal, mas pela visual, ou, como veremos, pela invisibilidade. A escolha por uma narradora de 6 anos de idade não é fortuita. Se pensarmos, a partir do ponto de vista do desenvolvimento social, a mãe ocupa espaço central no universo interior da criança dessa faixa etária. Por outro lado, a

escolha evita julgamento éticos do mundo adulto, permitindo que as imagens falem por si. E tal como no cinema, o leitor tem a função de preencher os vazios e concluir o que está sendo narrado.

### O pacto entre mãe e filha

No conto “Cumplicidade”, a narradora rememora sua infância e nos descreve, a partir da memória do olhar, as ações do pai, um homem moralista, conservador, resignado e que evita expressar qualquer sentimento de alegria, pois acredita que “muito riso é sinal de pouco siso”. Não sem ironia, a narradora informa que deixou de gostar de Monteiro Lobato, quando percebeu que ele se parecia com o pai dela. A figura paterna defende, tanto na sua postura, quanto no discurso, a ideia de que a vida é algo muito sério e pesado demais:

responsabilidade era sinônimo de mau humor e ouvir música era vadiagem”. [...] “por ele, andaria sempre com um crepe na lapela para simbolizar os mil crepes que levava na alma”. (p. 93).

Ela nos revela, ainda, que sempre achou que o pai não gostava de Leonor, cunhada dele e irmã da sua mulher. A visão que o pai tem da tia é que ela “não passava de uma indecente que só queria desfilar nua nas escolas de samba”. Leonor, casada com um marido alcoólatra, era visivelmente mais moça e mais bela do que a sua irmã, a mãe da criança.

No entanto, à medida que a narrativa transcorre, perde-se a temporalidade cronológica, e a narrativa é apresentada por meio de corte e montagem. As imagens em *flashback* contradizem o discurso moralista e a máscara de seriedade do pai, porque as cenas que flagram o olhar dele denunciam os desejos inconfessáveis daquele que se apresenta como o bastião da moralidade, como por exemplo, quando a criança flagra o olhar fixo do pai nas nádegas de uma cliente loira, dentro da Caixa Econômica Federal onde ele trabalhava.

A tensão da narrativa deflagra-se na festa que está sendo oferecida pelo pai, aos seus colegas de trabalho, em comemoração a sua promoção para gerente. No meio da dança, liderada pela fagueira tia Leonor, cujo rebolado chama a atenção dos homens presentes que fazem um círculo para vê-la dançar, o seu marido, bêbado, vomitou na sala

sujando a roupa de um convidado. Leonor coloca a mão na testa e fecha os olhos como para “desmanchar a realidade” (p. 103) como uma forma de desfazer o que aconteceu:

Tia Leonor, parou de dançar, levou uma das mãos à testa e fechou os olhos, como se não vendo a cena fosse possível desfazê-la. Assim que tornou a olhar, agarrou-se ao braço de meu pai e sua voz, apenas sussurada, tremulou:

- Que vergonha, meu Deus. (GIUDICE, 1989, p. 98).

O mal-estar gerado pelo vômito no meio da sala prepara a cena para a revelação. Como se construísse uma cena panorâmica com o seu olhar, a narradora entrecruza imagens grotescas, justapostas num mesmo plano: visitas comendo mesmo durante o vômito do marido da Tia Leonor:

Uma das gordas não parou de mastigar um só instante, nem mesmo durante o vômito. Eu só tirei os olhos de cima dela quando ela me me viu, piscou para disfarçar e engoliu um camarão inteiro. Foi pena, porque ao desviar o olhar, achei de pousá-lo em papai e, aí levou um susto. Não parecia o homem zangado que preparara uma vingança para a cunhada. Sentara-se colado nela e passava os dedos em seus cabelos curtos, deixando às vezes a mão se perder até a nuca, num gesto quase galante. Eu havia completado seis anos e já podia identificar naquela carícia um vestígio de impostura, alguma forma de pecado, um bom motivo pra trocar olhares com a minha mãe. Foi o que aconteceu. Uns 15 minutos depois, o velho apareceu com a camisa nova e com um sorriso de aprovação à secadora elétrica da família. Quase todos o viram chegar, acompanhado por minha mãe e pelas duas mulheres. Papai foi um dos que não viram. Cada vez mais afogado nas lágrimas de tia Leonor. (GIUDICE, 1989, p. 99).

A focalização externa justapõe vários planos, mostrando várias imagens até parar na cena em que, no meio da confusão o olhar na criança registra o pai fazendo carícias na nuca da Tia Leonor. A narradora vai controlando o distanciamento dessa imagem visual, regulando a narrativa com maior ou menor grau de objetividade. Observe-se que ao descrever o rosto da mãe, que também viu a cena, a narradora diminui a objetividade e penetra no universo subjetivo da mãe, deixando vaziar a sua perplexidade diante das carícias do pai na cunhada:

Quando minha mãe teve consciência do idílio, a mão dele já rastejava numa área problemática entre a cintura e os quadris. Num segundo, vi o rosto da mamãe perder a cor. Nesta altura, percebi que alguma coisa muito complicada estava acontecendo dentro dela.

Naquele instante, eu pude ver aquela mulher por inteiro, pelo direito e pelo avesso, por cima e por baixo, de um lado e de outro, como se ela fosse um cubo mágico e apresentasse em cada face um colorido mais belo que o outro”. (p. 99-100).

Tal como Machado de Assis, Giudice tem como procedimento configurar os atributos e a personalidade da personagem a partir do nome. Leonor originou-se do francês antigo Aliénor, uma versão provençal de Helen ou Helena, que por sua vez se originaram do grego Helénee pode ser traduzido como “tocha” ou “a luminosa”, a partir do elemento hélê, que quer dizer “raio de sol”.

A cumplicidade entre mãe e filha e, ao mesmo tempo, a reprovação do gesto do pai, vai se revelando no distanciamento ou na aproximação do narrador em relação ao fato narrado. O pai vai sendo apresentado não por palavras ou discursos moralizantes, mas pelo jogo de olhar entre a mãe e a filha que evidencia a aliança, o pacto de afetividade, o companheirismo e o repúdio ao pai.

### **Minha mãe**

O conto “Minha mãe”, por sua vez, relata a história de uma mãe que se fecha num quarto por toda a vida, como o leitor toma conhecimento no parágrafo de abertura do conto:

Como eu nunca vi minha mãe nem mesmo em fotografias, tenho medo de imaginá-la com um rosto que não fosse tão belo quando o dela deveria ser. Talvez seja por isso que em minhas fantasias ela apareça com o aspecto de uma fada branquíssima, bordando linhos imaculados com mãos barrocas, mas sempre com a face encoberta por um véu de interdições. (GIUDICE, 1989, p. 22).

Como os grandes contos de intensidade, o primeiro parágrafo coloca o leitor no meio da ação, eliminando quaisquer subterfúgios ou descrições iniciais. A narradora, também uma criança de seis anos, nunca vira sua mãe, apesar de morarem na mesma casa. A mãe excluiu-se do convívio da família e trabalha incansavelmente, sem pausa para descanso, para atender a grande demanda de costuras e bordados.

Além da mãe que vive trancafiada, convivem na mesma casa, a menina de seis anos, o pai, que nunca conversa com a esposa, e a Tia Adelaide. A ausência de conflitos não exclui o antagonismo latente entre as duas irmãs: a mãe, casada, invisível ao marido e à filha, sem nome e enclausurada. Tia Adelaide, solteira e presença fundamental na organização e promoção do bem-estar de todos da casa: lava, engoma, passa as roupas do

cunhado, cozinha, faz compras, serve a comida para todos, ajuda a criança nas atividades escolares e a leva para a escola.

Sem nome, sem descrições físicas ou psicológicas, a figura da mãe é feita de ausências. Destituída de qualquer traço de individualidade que possa constituir a sua identidade, a personagem é mediada pela técnica, o trabalho que realiza, a costura e os bordados. Sua identidade funde-se ao seu trabalho.

Tia Adelaide é presença forte como o seu próprio nome. De origem germânica, Adelaide significa pessoa de grande de valor, honrada, pessoa de qualidade e linhagem nobre. À noite, o pai chega para jantar e o pai “era o rei da casa”.

A focalização externa da narrativa e o ponto de vista da narração, a partir do olhar infantil, ao mesmo tempo que restringe o leitor de conhecer o universo interior das personagens, por outro lado, abre espaço para a ambiguidade em relação ao relacionamento de Adelaide com o cunhado. A narração do ponto de vista da menina, não deixa saber se se trata de amor ágape, de doação e entrega, de cuidado com a sobrinha e com o marido da irmã ou se ela usurpa um espaço que a irmã deixou vazio. A dúvida que se instaura no leitor é quanto ao lugar ocupado por Tia Adelaide: agregada ou amante secreta do pai, já que a criança flagra tanto cenas de cuidado com a sua saúde, algo fraternal, mas também troca de carícias, o falar baixo, num tom que demonstra intimidade.

Essa ambiguidade entre o grau de sentimento, uma espécie de amante/esposa dedicada ao cunhado, na fronteira entre o amor eros e amor ágape, se confirma no momento da morte do pai. Quando ele acaba de morrer: “Puseram-no deitado no chão, os olhos naturalmente abertos, com uma expressão de quem admira o céu, a cabeça recostada na perna de tia Adelaide, que se sentaram no canteiro. O médico, uma estátua inútil, admirava os dois”, (GIUDICE, p. 29). Podemos ler a cena tanto como uma imagem semelhante ao ícone de Maria segurando Jesus após a sua morte ou como a usurpação do lugar de esposa pela Tia Adelaide e o isolamento e alienação da mãe que costurou e bordou não apenas as toalhas da casa, mas toda essa intrincada relação familiar:

O pai estava doente e um dia diz a narradora “Lembro-me de uma fração de segundo em que ele e eu trocamos um olhar. Uma pequena mancha roxa estava se formando num dos cantos de sua boca. Parecia carbono sobre linho. Imaginei mamãe bordando o rosto do meu pai”. (GIUDICE, p. 29).

A invisibilidade no espaço do lar pode ser lida como representação da condição trágica legada à mulher dentro da relação matrimonial: casamento como metáfora de autoexílio, autoaprisionamento, de invisibilidade, incomunicabilidade e cegueira.

A tensão entre a visibilidade ou a invisibilidade se dá por meio do casamento ou por não ter se casado. A variabilidade de papéis exercidos pela Adelaide, a sua liberdade espacial: sai às ruas, faz compras se dá pela falta de casamento, enquanto a cegueira da mãe se aproxima da *áte*, da cegueira da razão, presente nas composições das tragédias clássicas, como se o casamento fosse o motivo que levasse tais personagens ao fim trágico. A questão central do conto é a inviabilidade do casamento.

A narrativa se reduplica com a narradora em sua fase adulta que, no presente na narrativa, se casa com Pedrinho, seu amigo de infância. Após o casamento ela muda-se, não para a casa, mas para o quarto de Pedrinho (duplicação da imagem de enclausuramento da mãe), mas ao conhecer Francisco, o irmão do marido, se apaixona.

Mamãe dizia com orgulho que depois de prontas as colchas eram só bordado, que não se via mais tecido. Acho que foi por causa desses riscos fabulosos que tia Adelaide perdeu a vista antes dos quarentas anos. Eu só não perdi a minha porque aos vinte e um me casei com Pedrinho. Embora hoje em dia eu reconheça que o casamento não deixou de ser um modo de perder a vista, ou pelo menos, a visão. Para mim, uma das faces da felicidade é podermos praticar nossas loucuras livremente. (p. 31).

Tudo era prisão. Minha mãe vivia trancada num quarto, mas a prisioneira, a única prisioneira daquele triângulo escaleno formado por ela, tia Adelaide e meu pai, era eu. Euzíssima. Suprema desventura, a minha. Vinte e três anos, casada com um diminutivo, apaixonada por um cunhado musical, vagando pelas ruas de um suburbio inodoro, morrendo de medo com a perspectiva insossa de um almoço insípido (p. 38).

Quando a filha viu a mão da mãe, única parte do corpo que ela permitiu mostrar acontece uma espécie de reconhecimento – a passagem do estado de não-saber a um estado de conhecimento, o corpo da mãe, acompanhado de peripécia, ou seja uma mutação das ações em sentido contrário. Naquele a narradora tem uma tomada de consciência, pois a mão da mãe, ao contrário do que ela fantasiava, uma “mão barroca de uma fada branquíssima”, ao contrário era “gorducha, descorada e sardenta, com dezenas de dobrinhas escuras, as unhas roídas até a metade”. O processo de reificação da mãe está evidenciado no próprio corpo. As suas mãos rudes é a representação da vida mediada pela técnica, aqui no caso a vida estafante de bordados e costuras. Os dedos curtos e

desajeitados fixaram-se à fazenda com a dureza de um alicate e desapareceram por trás da porta. (id. p. 31).

Em suas reflexões sobre a relação entre técnica e coisificação, Adorno, em *Minima Moralia* (1993), reflete sobre o aniquilamento das particularidades do sujeito no mundo contemporâneo. O pensador alemão refere-se, principalmente a “*educação dos gestos humanos*” engendrada pela crescente tecnificação, a uma (des)subjetivação ancorada no corpo. Tal processo conduziria, segundo Adorno, à perda da delicadeza e da civilidade, a um embrutecimento dos gestos, como pode ser lido no *aforismo 19 Não bater à porta, em Minima Moralia*, no qual ele descreve como a “tecnificação” da vida pode tornar grosseiros os homens. O gesto, aparentemente simples, de “fechar uma porta de forma suave, cuidadosa e completa” vai sendo esquecido.

A tecnificação torna, entretanto, precisos e rudes os gestos, e com isso os homens. Ela expulsa das maneiras toda hesitação, toda ponderação, toda civilidade, subordinando-as às exigências intransigentes e como que a-históricas das coisas. Desse modo, desaprende-se a fechar uma porta de maneira silenciosa, cuidadosa e, no entanto, firme. [...] Não faz mais justiça ao novo tipo de homem, se não se tem consciência daquilo que está incessantemente exposto pelas coisas do mundo ao seu redor, até em suas mais secretas inervações. [...]. (1993, p. 33).

Tia Adelaide escolhia as revistas especializadas para a mãe abordar. E das 6 da manhã até às 10 da noite tia Adelaide cuidava ar de todos da casa. Depois que o pai da menina, ia trabalhar Tia Adelaide ia fazer compras, cozinhar. E ao meio dia sentava-se à mesa. Tia Adelaide, o pai, e a filha, mais uma vez uma referência à imagem da Sagrada Família. Depois Tia Adelaide leva um prato de comida no quarto para a mãe.

A narrativa se dá em *mise-em abyme* reduplicando o núcleo narrativo. A relação triangular de Adelaide, a irmã e o seu cunhado se repete, com pequenas alterações, com a narradora casada com Pedrinho e o irmão Francisco, com a diferença que esta relação é assumida. Em tempo, impossível não entender o personagem Francisco como um alter ego do autor, já que Francisco, diz Pedrinho “nunca se interessou por coisas práticas. Só quer trabalhar de manhã, naquele banco miserável. Ganha um salário de fome e perde a tarde inteira ouvindo ópera e escrevendo tolices. (GIUDICE, p. 32).

A ópera *Orfeu* que está sendo ouvida pela narradora e explicada pelo Francisco, irmão do marido, é reveladora do *mise-em-abyme*:

- De tanto voê ouvir, acabei aprendendo. Não é da mulher que chora porque perdeu alguém?

- Você entendeu os versos? Sabe francês? É de uma ópera. *Orfeu*. A mulher faz o papel de Orfeu. Naquela ária ela diz que perdeu Eurídice.

Era isso. A palavra que eu não entendia logo do “eu perdi” era Eurídice. Mas, além da ária compreendi também que enquanto Orfeu perdia Eurídice, eu ganhava outro Orfeu numa cozinha, nos poucos segundos em que meu copo se enchia. (GIUDICE, p. 34).

A narradora, assumindo-se como a Eurídice no inferno, espaço que pode ser lido por metáfora do casamento, busca sair desse inferno ganhando outro Orfeu. Este *mise-em-abyme* é reduplicado em vários momentos. A filha fazendo o papel de Orfeu, tentando tirar a mãe do inferno (o espaço fechado do quarto), como podemos ler na parte final, que funciona como um clímax do conto quando a filha invade o quarto da mãe para tirá-la de lá, mas ela não vê a mãe

De repente, eu encontrei a força que havia buscado por toda a vida e agarrei a maçaneta da porta de minha mãe com as duas mãos. A garganta de tia Adelaide desprende um *não* lancinante de tragédia grega e ela tentou me impedir com os mesmos dedos que se entrelaçam aos meus [...]. Não vou tentar descrever as acrobacias de meu coração porque seria perda de tempo. O importante foi a visão inicial, ou seja, nada. Vi tudo e não vi nada. Os sentidos me revelaram suas singularidades. (p. 41).

Nos dois contos a visão, tanto no sentido de perspectiva narrativa, quanto no sentido da ação de olhar são desencadeadores da trama e abrem-se para um universo daquilo que Cortázar denomina de significativos: Para o crítico e contista argentino “O elemento significativo reside no seu *tema*, no fato de se escolher um acontecimento real ou fictício que soa essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo” de modo que um vulgar episódio doméstico, se converta no resumo implacável de uma certa condição humana.

A narrativa visual de Giudice nos remete à comparação feita por Cortázar entre o conto e a fotografia. Os limites de ambas são a observação da realidade concreta. A objetividade do olhar exterior e imediato não permite acesso à consciência das personagens, no entanto, o seu modo de construção da narrativa atua como uma “explosão” para uma “realidade infinitamente mais vasta”, criando abertura em “direção a algo muito além do argumento visual ou literário”.

Os dois contos trazem como temas centrais a cegueira tanto involuntária quanto voluntária, os personagens ou fazem vistas grossas, isto é não querem ver o que não gostariam de ver, ou pela “cegueira”, enquanto metáfora de incomunicabilidade dos relacionamentos humanos, materializados no casamento como uma forma de prisão ou

cegueira, como modo de invisibilidade e alienação pela incapacidade de não ver ou se negar a ver o outro.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *Mínima moralia*. São Paulo, Ática, 1993.

ARISTÓTELES. *Poética*. 2. ed. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990.

GIUDICE, V. *Salvador janta no Lamas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. 2. ed. Trad. Davi Arrigucci Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/busca.php?q>. Acesso em 12 de maio de 2017.

**VEREDA DA SALVAÇÃO, DE JORGE ANDRADE**

**VEREDA DA SALVAÇÃO, BY JORGE ANDRADE**

Afonso Henrique FÁVERO <sup>1</sup>

**RESUMO:** A peça teatral de Jorge Andrade, *Vereda da salvação*, traz em sua temática dicotomias resultantes da estrutura social brasileira. Procura-se aqui apontar a maneira como o autor reproduz literariamente os descompassos daquele universo convulso, levando em consideração o conjunto de sua dramaturgia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro Brasileiro; Jorge Andrade; *Vereda da salvação*.

**ABSTRACT:** The play by Jorge Andrade, *Vereda da Salvação*, brings in its thematic dichotomies resulting from the Brazilian social structure. It is sought here to point out the way the author reproduces literally the mismatches of that convulsive universe, taking into consideration the whole of his dramaturgy.

**KEYWORDS:** Brazilian theatre; Jorge Andrade; *Vereda da salvação*.

Jorge Andrade pertence ao grupo de escritores cujas experiências de vida são largamente aproveitadas nos seus trabalhos de cunho ficcional. Naturalmente, tal aproveitamento não determina a qualidade das obras produzidas, pois não se pode e nem se deve considerar um escritor melhor ou pior em razão da quantidade de elementos autobiográficos que remete para a fatura de seus textos. Como bem sabem os bons leitores, a eficácia de um romance, de um conto, de um poema ou de uma peça teatral reside antes de tudo na capacidade de elaboração inventiva de enunciados; portanto, avalia-se essa eficácia pela escolha apropriada dos meios de composição de que dispõe o autor; enfim, tudo se estrutura a partir de um trabalho apurado com a linguagem, condição sem a qual não haverá possibilidades efetivas de validade artística, ainda que as suas produções ocupem-se de temas porventura atraentes.

Jorge Andrade escreveu direito. Em seu caso, é possível falar em uma alta engenhosidade literária, sem receio de engano. *A moratória*, de 1955, e *Rasto atrás*, de 1966, para mencionarmos apenas duas de suas peças, incluem-se entre as grandes obras do teatro brasileiro porque trazem as experiências pessoal e familiar do autor veiculadas por meio de requinte técnico, especialmente quanto ao tratamento da dimensão temporal, ao lado de um perfeito ajustamento do discurso das personagens em relação a essa mesma

---

<sup>1</sup> Professor de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Vernáculas – Centro de Educação e Ciências Humanas – Universidade Federal de Sergipe – UFS. São Cristóvão – Sergipe – Brasil. E.mail: [ahfavelo@ig.com.br](mailto:ahfavelo@ig.com.br)

organização complexa do tempo, tudo a resultar em efeitos de acentuado potencial expressivo. É o que os leitores ou os espectadores da montagem cênica percebem em muitas passagens dessas peças, deparando-se em vários momentos com situações tão intensamente dramáticas e tão harmoniosamente concatenadas em todos os seus elementos, que as recebem imersos num sentimento de franca aceitação daquelas realidades transfiguradas pela arte.

Jorge Andrade nasceu em Barretos, interior de São Paulo, em 1922. Sua família foi proprietária de fazendas de café, circunstância que possibilitou ao autor o conhecimento prático dessa atividade a partir mesmo da perspectiva dos que detinham poder de mando naquele meio. De fato, na juventude, durante dez anos, ele trabalhou lidando com as tarefas inerentes ao mundo rural. Mas sua vocação – estava visto – era outra. Assim, partiu para a capital paulista, onde cursou a Escola de Arte Dramática, o que já indicava sua propensão para o teatro. E, com uma bolsa concedida pelo governo norte-americano, também estudou teatro nos Estados Unidos. Naquele país, veio a conhecer o importante dramaturgo Arthur Miller, que, numa conversa, transmitiu-lhe algo de fundamental para o futuro da sua carreira de escritor: “Volte para o seu país e procure descobrir por que os homens são o que são e não o que gostariam de ser, e escreva sobre a diferença” (note-se que as palavras de Arthur Miller talvez pudessem ser tomadas até como uma definição quanto aos rumos e propósitos da literatura moderna). Jorge Andrade sempre aludiu a tal encontro em depoimentos e entrevistas. Seguiu o conselho com diligência, e aqui contamos uma vez mais com a ocasião de confirmar esses termos de Arthur Miller, reproduzidos no prefácio/introdução às peças do autor brasileiro, assinado pelo crítico e amigo Delmiro Gonçalves (ANDRADE, 1986, p. 11).

E, como estamos no assunto, acrescente-se que os inevitáveis descompassos em relação à família – causados pela opção do autor em seguir carreira tão diferente daquele caminho natural que era dar seqüência ao trabalho com as fazendas de café – terminam num comovente reencontro entre pai e filho. Acompanhemos novamente o relato de Delmiro Gonçalves sobre o episódio:

O problema do relacionamento com o pai está presente na maioria das peças de Jorge Andrade. Ora velada, ora ostensiva: Em *A Moratória*, em *Rasto Atrás*, em *O Sumidouro*. Nestas, a oposição entre pai e filho constitui uma das bases do entreccho, sendo que, nas últimas, ela é o fulcro mesmo da progressão dramática. Em *Rasto Atrás*, depois de todos os desencontros, o pai conclui revelando todo o amor que o unia ao filho e, ao mesmo tempo, as razões que os separavam:

“Eu não sabia. Eu... não podia compreender, meu filho.”

Quando escrevi pela primeira vez sobre *A Moratória*, Jorge Andrade, após ter lido a crítica, durante uma longa conversa, contou-me que seu pai, fazendeiro de Barretos, pouco dado às coisas intelectuais, veio a S. Paulo ver o espetáculo. Finda a sessão, saiu com o filho do teatro sem dizer palavra. Caminharam algum tempo pela rua e, de repente, parou, abraçou-o e disse:

“Eu não sabia, meu filho, eu não podia compreender.” (ANDRADE, 1986, p. 10-11).

E assim, ao conhecer um momento de intimidade familiar como esse, terminamos também por compreender de modo mais amplo o entrelaçamento entre vida e arte na obra de um escritor como Jorge Andrade.

\*

\* \*

Mas, além de escrever essencialmente com base na própria história de vida, o autor soube dar tratamento adequado a outras matérias, ainda que distantes das experiências relativas a seu passado rural. É o caso, por exemplo, de *Milagre na cela*, peça sob vários aspectos impressionante, que analisa relações interpessoais dentro de um quadro a envolver tortura: uma religiosa sofre violências assustadoras nas dependências de uma repartição policial encarregada de combater “subversivos” durante o último período ditatorial a que o Brasil foi submetido. Também à parte de obras com maior nitidez autobiográfica, estão algumas experiências na teledramaturgia, como *O grito*, novela exibida pela TV Globo entre 1975 e 1976, que abordava as agruras da vida moderna num grande centro urbano. Observa-se, portanto, a capacidade do autor em também tratar de assuntos diversos daqueles de cunho mais pessoal que o consagraram como um dos maiores nomes da nossa literatura.

Nesse sentido, *Vereda da salvação*, peça de teatro sobre o drama vivido por certo grupo de trabalhadores rurais dominados por um exacerbado sentimento religioso, aponta para essas duas direções referidas, sintetizando a aptidão de Jorge Andrade em juntar num só texto personagens distantes daquele seu mundo de classe hegemônico, mas que a ele são conexas pela subalternidade compulsória, vítimas de um sistema perverso, do qual procuram se livrar da maneira que for possível. Isto porque *Vereda da salvação* aborda um agrupamento humano a que não pertence o autor. Para maior exatidão, digamos que, não obstante os vínculos estabelecidos entre os dois lados, a classe do autor e a classe das personagens permanecem em posições antípodas; por isso, esse mesmo agrupamento

representa dialeticamente uma faceta oposta – todavia ligada de forma estrita – aos estratos sociais assentados no comando. Antonio Candido nos esclarece:

Por isso, no meio do painel senhorial veio se engastar *Vereda da salvação*, ou seja, o mundo dos senhores visto pelo avesso, pelo lado dos trabalhadores miseráveis que, não encontrando saída na iniquidade do sistema da terra, procuram uma abertura para o sistema do céu”. (ANDRADE, 1977, p. 10).

Em seus trabalhos de ficção, muitos escritores brasileiros têm procurado trazer para o primeiro plano a figura de protagonistas desamparados, postos à margem de uma existência minimamente aceitável. Certamente por razões relativas às disparidades de toda ordem que marcam um país como o Brasil, a nossa literatura apresenta em consequência uma manifesta disposição para tratar daquelas personagens que ocupam as camadas mais desprotegidas dentro da ordem social. Apenas para ficar em dois casos notórios, tomemos os romances *O moleque Ricardo* (1935), de José Lins do Rego, e *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, em que o leitor acompanha o percurso de criaturas muito pobres, oriundas das labutas inglórias no campo; são seres ou já transferidos para as periferias das cidades grandes, como ocorre no livro de Zé Lins, ou prestes a fazê-lo, como vemos na obra de Graciliano. Tais mudanças se dão, via de regra, pela ambientação inóspita, tanto natural quanto social, dos lugares de origem, a tornar inviável a subsistência daqueles homens que nada possuem no mundo senão sua própria força de trabalho. Que – diga-se o óbvio – deveria ser o suficiente para uma vida digna dentro de qualquer convívio humano admissível. Não sendo assim, a migração, mesmo sem significar uma solução real para os problemas, mostra-se a única alternativa face aos obstáculos enfrentados na zona rural, de onde são, na verdade, expulsos.

Pois bem, *Vereda da salvação* representa para a obra de Jorge Andrade o que representam *O moleque Ricardo* e *Vidas secas* para as obras de José Lins do Rego e de Graciliano Ramos. O olhar do escritor volta-se para os desvalidos, para aqueles que buscam um mínimo de condições materiais na luta incessante pela sobrevivência física. E, ao dar destaque a uma temática como essa, os autores mais capazes atingem, por conta sobretudo de seu saber construtivo, zonas muito profundas de humanidade e assim conseguem oferecer testemunhos fundamentais sobre a experiência de vida daquelas pessoas tão árdua e injustamente machucadas.

\*

\* \*

Os eventos que se apresentam no enredo de *Vereda da salvação* foram motivados por fatos verídicos que ocorreram no estado de Minas Gerais, como já indicaram muitos estudiosos de Jorge Andrade: “A sugestão desse tratamento partiu dos próprios episódios ocorridos em Catulé, na fazenda São João da Mata, pertencente ao município de Malacacheta” (MAGALDI *apud* ANDRADE, 1986, p. 634). Sem pretensão de análise exaustiva e menos ainda de escrever algo de propriamente original, almejo apenas apontar com alguns exemplos do texto aquele que parece ser o núcleo essencial na estrutura dramática da obra, qual seja, a busca agônica de uma existência menos dolorosa, com mais justiça e sentido; a aspiração por uma situação mais humanizada, que deixe para trás as impossibilidades de uma vida marcada por limitações de todo tipo. Para figurá-la, o autor observa as vicissitudes de suas personagens quanto aos caminhos que se lhes apresentam. De um lado, o trabalho duro e pouco recompensador com a terra que não lhes pertence; de outro, a sublimação pela trajetória transcendental, num percurso sem peias em direção ao Paraíso. Como pensar em sensatez ou equilíbrio diante de opções tão opostas e tão radicais? O princípio organizador de *Vereda da salvação* fundamenta-se em tais dicotomias.

Todas as personagens que entram em cena representam trabalhadores rurais, muitos deles ligados a uma seita religiosa propensa ao fanatismo. Habitantes de um pequeno aglomerado de casas modestíssimas numa clareira dentro da mata, essas personagens ocupam inteiramente o primeiro plano, nos dois atos que compõem a peça, com apenas uma rápida menção, já no final, ao surgimento de policiais que se aproximam do local da ação, mal percebidos por permanecerem meio à sombra, e que nem chegam a tomar parte visível no palco. Sabemos de sua presença mais pelo vozerio que os sugere nas proximidades do que pela imagem exatamente direta. Às vésperas de um encontro anual para suas práticas litúrgicas, a realizar-se num povoado próximo, os trabalhadores preparam-se com rituais de confissão e purificação coletivas. Isto dará ensejo ao surgimento de tensões dentro do grupo, evidenciando os polos baseados ora na imanência do trabalho junto à terra ora no escape da realidade sensível por intermédio da fé. Inúmeras personagens povoam o palco, com destaque para as duas que catalisam esses polos, Manoel e Joaquim, cujas diferenças de caracteres começamos a notar desde a descrição do interior da moradia de cada um, logo no início do texto, quando o autor indica os elementos para a criação do cenário:

O primeiro casebre da esquerda pertence a Manoel. Um corte na parede externa revela uma sala pequena com mesa, pilha de sacos cheios de cereais, bancos e caixotes; duas portas ligam a sala ao quarto e à cozinha. Do outro lado, em frente e isolado, o casebre de Joaquim. Outro corte nos revela uma sala semelhante à de Manoel, porém sem mesa e sem pilha de sacos. Alguns caixotes servem de banco e, num canto, há uma grande imagem de Cristo, enfeitada com papéis coloridos. Numa tábua, amarrada à parede com arame, diversas bíblias estão enfileiradas. (ANDRADE, 1986, p. 233).

Como é possível perceber, um deles se mostra mais telúrico e mais humano, num sentido material, por assim dizer; o outro nos surge mais celeste e mais espiritual. Os dois líderes encontram seguidores no grupo, mas a maior parte das pessoas alinha-se com Joaquim, particularidade que de certo modo antecipa a sua futura predominância entre os companheiros. Com a visão mais sóbria e realista de Manoel compartilham sua filha Ana, a futura mulher Artuliana, além de Dolor, a mãe de Joaquim. Uma cena do primeiro ato expõe a cisão entre ambos:

JOAQUIM : Só existe a vontade de Deus. Fazenda não é nada.

ANA : É quem manda. Você não quer é saber da obrigação

JOAQUIM : É isso! É isso, irmãos! Só porque ele é de valença na fazenda, toca mais terra do que nós... não quer se humilhar na minha frente.

MANOEL : Essa questão da roça já foi resolvida e não guardei nenhuma raiva. A fazenda deixou tocar essas terra, sem renda... só pr'a formar pasto depois. É preciso cumprir os trato, senão a gente é posto pr'a fora. Você sabe disto.

JOAQUIM : Ele é amigo das possança.

MANOEL : Cumpro a obrigação. Se não fosse assim, ninguém tinha terra pr'a tocar.

DURVALINA : É isso mesmo, Joaquim.

1º HOMEM : Manoel ajudou a gente.

JOAQUIM : Não quer me aceitar como chefe.

MANOEL : Você não é chefe coisa nenhuma.

JOAQUIM : Sou o chefe do novo Deus!

MANOEL : Meu, você não é. (ANDRADE, 1986, p. 249).

Essa animosidade entre os dois continua até o ponto em que a resistência de Manoel, também minada pela atmosfera de crise, rende-se à autoridade mística de Joaquim, que passa então a ser visto como o Cristo que voltou ao mundo para a redenção dos oprimidos. Ana e Artuliana não sofrerão apostasia semelhante, mantendo suas perspectivas inalteradas e continuando a buscar recursos exequíveis para o conflito. O caso mais inquietante será o de Dolor, que tem consciência da vertigem emocional do filho. Até procura trazê-lo para um plano de maior comedimento, contudo não alcança

reunir força nem coragem para tanto, vítima que também é das idas e vindas daquele mundo sem referências seguras. Mesmo vislumbrando os riscos iminentes de um desastre, resta-lhe fingir adesão às alucinações milenaristas de Joaquim para juntos poderem experimentar alguma harmonia.

JOAQUIM : Gente santa não morre, mãe!  
 DOLOR : (*Abraça Joaquim e começa a soluçar*)  
 JOAQUIM : (*Atormentado*) Estou aqui p'ra salvar. Não nasci de pecado. (Passa, aflito, a mão pelo corpo) Mãe! Aquilo que a senhora falou não é verdade? Que eu nasci nas roça?  
 DOLOR : (*Pausa*) É sim , meu filho!  
 JOAQUIM : Então p'ra que fugir?  
 DOLOR : Esqueci... esqueci que a gente já ia p'ro céu... que eles não pode mais fazer maldade. Não tenho nenhuma dúvida.  
 JOAQUIM : O outro Cristo morreu na cruz... não fugiu, mãe!  
 DOLOR : Eu sei, meu filho. Nem você vai fugir.  
 JOAQUIM : Quem hávera de levar os irmão?  
 DOLOR : Só você! Só você, meu filho!  
 JOAQUIM : (*Alegre novamente*) Essa gente não tem poder. Nosso corpo é santo, bala não atravessa.  
 DOLOR : Eu sei. Vem! É preciso pôr uma roupa mais em condição.  
 JOAQUIM : P'ra quê, mãe?  
 DOLOR : (*Amargurada*) P'ra chegar mais em ordem... no céu. Vem! (*Dolor e Joaquim entram em seu casebre. Alguns agregados saem com objetos e vão colocá-los em volta do poço.*). (ANDRADE, 1986, p. 274).

Naquele clima de forte exaltação, em que se pregava rigorosa penitência no período das orações, algumas crianças, que não podiam compreender direito as restrições impostas pelos adultos, desviaram-se sem malícia das condutas austeras. Em decorrência, tomaram-nas como possuídas pelo demônio, e por isso foram mortas dentro do grupo para garantia da purificação de todos com tal sacrifício. A ação trágica desencadeia a reação da autoridade policial, que invade com violência a pequena clareira dos moradores. Há claramente a sugestão do extermínio de todos que ali estavam. Chega-se ao paroxismo com a lancinante e patética cena final, que ganha vulto numa mistura agitada entre o tumulto do ataque e o delírio coletivo, ambos refletidos no discurso de Dolor, de que podemos tomar dois exemplos:

1. “DOLOR : Não tem outro, irmãos. Esse é o derradeiro caminho da salvação!”
2. “DOLOR : (*Subitamente, corre em direção da saída e grita, desafiando*) Pode atirar, corja do demônio!” (ANDRADE, 1986, p. 278).

Resta a indagação: migrar para onde? Por causa da situação extrema, sem uma cidade grande à vista, sem o sul do país (como é referido na peça), sem outros horizontes, os anseios somente poderiam voltar-se mesmo para uma saída mística.

Com esses comentários, procurei sugerir um modo inicial de aproximação ao texto de Jorge Andrade, talvez útil aos que começam a estudar a dramaturgia do autor. Naturalmente, muitos elementos ficaram de fora nesta leitura, dado o perfil da intervenção aqui proposta; mas também fica a esperança de que novas abordagens resultem em avanços na compreensão de sua literatura e de seu teatro.

\*

\* \*

Por fim, julgo que uma maneira oportuna de concluir essas considerações seria reproduzir dois notáveis enunciados sobre *Vereda da salvação*, síntese de tudo quanto foi discutido até então neste trabalho. Encontram-se tais enunciados nos ensaios de Antonio Candido e de Anatol Rosenfeld, publicados dentre os vários e esclarecedores estudos que acompanham a boa edição levada a cabo pela editora Perspectiva.

Lemos em Candido:

Ver ou expor uma situação ou um problema, no indivíduo ou no grupo, é apenas uma componente do processo literário; não a causa de sua eficácia. *Vereda da Salvação* nos atinge de maneira poderosa por que Jorge Andrade soube transpor o material humano em formas adequadas de expressão, que asseguram o seu rendimento dramático e produzem o sentimento da realidade. O drama se desenvolve e se torna cruciante graças à firmeza da psicologia, à técnica das cenas, às gradações e contrastes que dão sentido aos fatos expostos. É preciso ressaltar, a este propósito, o estilo vibrante e simples, nutrido pelo profundo senso metafórico da fala rústica, sem qualquer distorção de caipirismo literário. Graças a esta capacidade artística e àquela intuição dos valores simbólicos, a mensagem social se desprende sem esquematização, inscrevendo a peça entre as mais altas produções da nossa literatura contemporânea. (ANDRADE, 1986, p. 633).

E em Rosenfeld:

Com *Vereda da Salvação* ocorre uma mudança radical de perspectiva. Enquanto até então se focalizaram as classes alta e média, agentes da história nacional, nesta peça avança para o centro a classe dos pacientes e objetos, mais de perto, a classe dos trabalhadores rurais, base e sustentáculo material da nação, mas sem participação ativa e consciente nos rumos do seu devir, vivendo até hoje num mundo marginal, mítico, a-histórico, intemporal. Mundo que os leva ao fanatismo sangrento como única esperança de se libertarem de uma opressão de que sentem

o peso esmagador, sem terem consciência nítida do mecanismo que os escraviza. (ANDRADE, 1986, p. 604).

Eis aí duas visadas agudas e pertinentes, semelhantes a tantas e tantas outras a que nos habituaram os grandes críticos. Para o leitor que se interessa não só pela fruição da literatura como também pela reflexão a seu respeito, é sempre um alento percorrer a organização de um texto literário de valor com o auxílio das observações de analistas de estofo elevado.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. *Milagre na cela*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

CANDIDO, Antonio. Vereda da Salvação. In ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. ed. cit.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In ANDRADE, Jorge. *Milagre na cela*. ed. cit

MAGALDI, Sábato. Revisão de Vereda. In ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. ed. cit.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 96. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

REGO, José Lins do. *O moleque Ricardo*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ROSENFELD, Anatol. Visão do ciclo. In ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. ed. cit.

**DA IRLANDA PARA O IRLANDÊS: UM PERCURSO (DES)ESTRUTURADOR  
DA IDENTIDADE NACIONAL EM *THE PLOUGH AND THE STARS* (1926)****FROM IRELAND TO THE IRISH: (DE)CONSTRUCTING A TRAJECTORY  
OF THE NATIONAL IDENTITY IN *THE PLOUGH AND THE STARS* (1926)**Cláudia PARRA<sup>1</sup>

**RESUMO:** O teatro, uma das principais manifestações literárias e artísticas da Irlanda, teve um papel importante na relação entre literatura e identidade nacional. Sean O'Casey, dramaturgo irlandês, pode, em uma de suas performances apresentadas no *Abbey Theatre*, ilustrar como uma produção artística exerce impacto na representação de nacionalidade para uma sociedade. Em *The Plough and the Stars* (1926), O'Casey retratou pessoas comuns que tiveram suas vidas, bem como suas identidades, afligidas por ideais nacionalistas. Partindo do pressuposto de que a identidade de um sujeito é produzida com base em elementos culturais, nosso objetivo é constatar de que maneira o sujeito irlandês, durante a Easter Rising (Revolta da Páscoa) em 1916, foi retratado na peça em termos de suas identidades culturais, mais especificamente a identidade nacional. Buscamos comprovar processos de construção e/ou desconstrução do estereótipo promovido por meio do discurso nacionalista irlandês. Para fins de análise, consideramos duas personagens centrais diante de um sistema de representação cultural originadora de sentidos que influenciam ações e a concepção de existência do indivíduo e identificamos como O'Casey, ao reviver no teatro uma das mais marcantes revoltas irlandesas, abordou a cultura nacional na representação das personagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** Identidade nacional; Irlanda; Teatro; Sean O'Casey.

**ABSTRACT:** Drama, one of the foremost literary and artistic events in Ireland, played an important role in the relationship between literature and national identity. In one of his performances at the Abbey Theatre, Sean O'Casey, Irish playwright, could illustrate how an artistic production impacts on the representation of nationality for a society. In *The Plough and the Stars* (1926), O'Casey portrayed ordinary people who had their lives, as well as their identities, affected by nationalistic ideals. Assuming that the identity of a subject is produced on the basis of cultural elements, our aim is to investigate how the Irish subjects during the Easter Rising in 1916 were portrayed in the play in terms of their cultural identities, more specifically the national identity. We seek to demonstrate processes of construction and/or deconstruction of the stereotype promoted through the Irish nationalist discourse. For purposes of analysis, we consider two central characters before a system of cultural representation as source of senses that influence actions and conception of the individual's existence and identify how O'Casey, by reviving in drama one of the most striking Irish revolts, approached the national culture in the representation of the characters.

**KEYWORDS:** National identity; Ireland; Theatre; Sean O'Casey.

## Introdução

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários do programa de pós-graduação em Letras do Instituto de Biologia, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp/Ibilce), em São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil. Bolsista Cnpq. E-mail: cla\_parra@hotmail.com.

Uma das relações mais constantes e conflituosas na história da humanidade é a relação colonizador-colonizado. Sempre associada a revoluções e revoltas é, portanto, um fator gerador de mudanças, opondo-se à ideia de fixação e estabilidade. Essa característica da colonização e/ou exploração nos permite associá-la e investigá-la segundo os Estudos Culturais, visto que os efeitos provocados pelo ato de colonizar e explorar foram fatores que contribuíram para a criação de identidades culturais. As raízes culturais de cada nação, de uma forma ou de outra, partem da existência do processo de colonização e, também, do processo de ruptura dos laços com a colônia. Movimentos, revoluções e batalhas ocorreram, dentre outras razões, por conta do descontentamento em ser *dominado* pelo explorador. Primeiramente dependente e colonizada, a nova “nação será construída em ligação e oposição a um inimigo constituído como ‘natural’” (CASANOVA, 2002, p. 56). A formação de uma nação vítima de colonização, bem como o desenvolvimento de suas convicções nacionalistas, acontece a partir do momento em que essa não aceita mais a imposição da nação colonizadora. Ainda sobre a construção do nacional, Casanova diz

De fato, nenhuma entidade “nacional” existe por si mesma e nela mesma. Nada é mais internacional, de certa forma, que o Estado Nacional: ele só se constrói em relação a outros Estados e muitas vezes contra eles. Em outras palavras, não é possível descrever qualquer estado [...] como entidade autônoma, separada que encontra em si mesma o princípio de sua existência e de sua coerência. Cada Estado constitui-se, ao contrário, por suas relações, isto é, em sua rivalidade, em sua concorrência constitutiva com outros Estados. (2002, p. 56).

Visto que o surgimento da entidade nacional depende da existência de outra nação, conseguimos relacioná-la a questões acerca da produção social no contexto da identidade nacional. Todo esse percurso da criação de *nacionalidade*, envolvendo a relação colonizador-colonizado (desligamento com a colônia e o surgimento de uma nação e seus ideais nacionais), nos traz por fim o sujeito pertencente a uma cultura nacional. Benedict Anderson (1983) relaciona identidade nacional à uma concepção de *comunidade imaginada* que cria padrões de comportamento para o indivíduo. A identidade nacional estabelece o posicionamento do sujeito na sociedade por meio da criação de um sentimento de identificação e lealdade proveniente de um conjunto de fatores culturais: ideologias, sentidos, símbolos e valores.

A Irlanda, país que sofreu um dos mais severos processos de colonização na história da Europa, nos serve como exemplo para a análise da repercussão nacionalista sobre a identidade do indivíduo. Para entender um pouco mais sobre a criação da nação irlandesa, faremos um breve panorama sobre a história da Irlanda antes e após a Easter Rising de 1916, época muito significativa para a elaboração dos ideais nacionais irlandeses. Durante esse período houve constantemente a presença de um discurso nacionalista proveniente do descontentamento em ser colônia. Dado que esse descontentamento é um elemento essencial para o surgimento de nação e de nacionalidade, analisaremos como a busca pela autenticidade nacional impôs moldes sobre o indivíduo irlandês.

Após esse breve histórico, partindo para o âmbito literário, nosso objeto de análise será a peça escrita por Sean O'Casey, *The Plough and the Stars* (1926), que relembra os eventos ocorridos em Dublin em 1916. Enquanto a maioria dos escritores, em suas releituras sobre a Easter Rising de 1916, silenciaram essa opressão nacionalista sobre o comportamento do sujeito irlandês, O'Casey inseriu em sua obra, representações femininas que resistiram a essa fixação da identidade nacional, apresentando contrariamente, personagens que incorporam a noção de sujeito sociológico portador de uma essência interior que é o “eu real”, que se forma e se modifica num diálogo contínuo, não apenas com uma identidade fixa, mas com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. (HALL, 1999, p. 11). Essas personagens, por não se enquadrarem no comportamento típico nacionalista, parecem agir como agentes instigadores para expor à sociedade irlandesa da época os perigos e as ambiguidades do nacionalismo.

## 1. Nação e identidade nacional

A fim de refletirmos sobre as identidades culturais, em particular a identidade nacional e sua ação sobre o indivíduo em uma determinada sociedade, há a necessidade de estabelecermos, antes de tudo, algumas concepções sobre *nação* e *nacionalismo*. Os termos derivados de nação (nacionalidade, nacionalismo, nacionalista) dispõem de múltiplos significados. Como não há uma definição científica para nação, sua origem poderia estar conectada a aspectos culturais e políticos sempre presentes na história. Há uma narrativa nacional inscrita na história e na literatura que produz narrativas, imagens, cenários, símbolos e rituais que dão vida e significação à nação. De acordo com Anderson

(1983), a concepção de nação origina-se nesses fatores culturais e, portanto, essas comunidades seriam *imaginadas*. Como afirma Powell (1969, p. 245), “A vida das nações, da mesma forma que a dos homens, é vivida, em grande parte, na imaginação”. Embora os elementos culturais não representem sentido suficiente para uma elucidação absoluta, eles se harmonizam com o que o nacionalismo tem representado para a humanidade. O nacionalismo possui características muito parecidas com a religiosidade, o que nos leva a associá-lo a questões do existencialismo humano, como lealdade e sacralização.

Stuart Hall argumenta que as nações também podem ser usadas “como uma forma através da qual possam competir com outras nações étnicas e poder” (1999, p. 57). O desprendimento dos laços com o colonizador é seguido por uma busca pela afirmação identitária da ex-colônia como nação independente e pertencente a uma realidade diferente do colonizador.

Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 1999, p. 50-51).

No caso da Irlanda esse percurso que leva ao surgimento da nação pode ser visto de forma nítida. Outrossim, percebe-se uma busca pela afirmação identitária no caso irlandês já antes da tão sonhada independência em 1922. Conforme será analisado mais adiante, nota-se uma tonificação nacionalista especialmente a partir do fim do século XIX, que pode ter sido estimulada pelas conquistas da “Era Parnell” e, em seguida, pelo surgimento da Liga Gaélica. Tal foi a força das ideias nacionalistas dessa época que em 1916 ocorre a Easter Rising: uma rebelião pela tentativa de estabelecer um governo provisório totalmente independente dos ingleses. Assim, é possível inferir que a força irlandesa se intensifica a partir da existência do domínio e autoritarismo inglês. Descontentes com a dominação inglesa, os irlandeses reforçaram suas convicções nacionalistas por meio de diversos produtos culturais, como por exemplo, um categórico discurso nacionalista que lhes conferiu um sentimento de identificação e lealdade.

Embora essa concepção nacionalista precursora de uma identidade original também se relacione a interesses políticos e econômicos, funcionando, inclusive, como um artefato para a imposição e aprovação de um novo estado político, ela vai além, por

influenciar comportamentos e ditar o posicionamento de cada sujeito na sociedade. A experiência de cada indivíduo pode ser afetada e manipulada por esses sentidos nacionais capazes de organizar ações e concepções. O viés aqui proposto é exatamente o impacto dos efeitos advindos do processo de descolonização e da produção dos sentidos de nação na formação da identidade do indivíduo ex-colonizado, ou seja, como essa nação criada, acompanhada de um discurso nacionalista, altera a atuação do indivíduo e constrói identidades. “Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte” (HALL, 1999, p. 52).

Se a ideia de nação, bem como sua origem, se fundamenta, em parte, em aspectos culturais, a identidade nacional também se molda a partir de elementos culturais. Como dissemos acima, Anderson (1983) alega que a identidade nacional se dá por meio de artefatos culturais. Ainda que haja um conceito frequente de que a identidade advinda dos ideais nacionais seja parte de uma natureza essencial de cada indivíduo, as evidências de produção de um sentimento nacionalista se explicam muito bem em fontes culturais.

A identidade nacional é promovida por uma série de elementos que, apropriados pela conotação nacionalista, se transformam em verdadeiros produtos culturais. Repetidos constantemente no contexto social do sujeito, esses produtos influenciam o cotidiano, os sentimentos, os anseios e as decisões. Quando o indivíduo se expõe a tais elementos, presentes também nas artes, ele forma uma identidade nacional que, embora não seja gravada em seus genes, o define como se fosse parte de sua natureza. A sociedade irlandesa se identificou de tal forma com sua cultura nacional que, por um certo período, foram poucos os registros de insatisfação com os efeitos desfavoráveis do nacionalismo na literatura. Os indivíduos que não adotaram esse estereótipo concebido pela maioria tiveram suas vozes silenciadas e foram quase inteiramente omitidos dos registros históricos. Embora silenciados, a existência de sujeitos não adequados ao estereótipo nacionalista acaba por colocar em suspeita o cunho unificador das identidades nacionais. Isto posto, pode ser observado que

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isto é fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um

“sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (HALL, 1999, p. 9).

A partir dessa afirmação de Hall e no argumento de que as identidades nacionais não são, de fato, unificadas, passamos a constatar a possibilidade de desconstrução da identidade nacional. Levando em conta esse parecer sobre nacionalismo, identidade nacional e a existência de um discurso nacionalista que não só imagina uma comunidade originalmente irlandesa, mas que também afeta e modifica a identidade de cada indivíduo, buscamos identificar, assim como ocorreu no contexto histórico abordado, os processos de construção e desconstrução da identidade nacional nas personagens da peça escrita por Sean O’Casey.

## **2. Nacionalismo irlandês**

A Irlanda foi um país colonizado e explorado pelos ingleses durante muitos séculos e conquistou a independência somente na primeira metade do século XX, porém um breve panorama sobre sua história nos revela uma nação obstinada em preservar a nacionalidade original mesmo quando colônia. Desde a invasão inglesa, a história do país está marcada por relatos de batalhas, fome, extrema pobreza, exclusão e exploração. Durante muito tempo, os irlandeses foram renegados de todas as formas, inclusive cultural e historicamente, pelos ingleses, que esgotavam os recursos da ilha, não sobrando para o povo nem ao menos condições básicas de sobrevivência.

Após séculos de guerras e muitas disputas entre ingleses e irlandeses, precisamente após a Guerra de Independência da Irlanda (1919 - 1921), na qual o Exército Republicano Irlandês lutou contra o governo britânico, a república irlandesa foi proclamada país independente. Esse acontecimento uniu duas variantes importantes para a nação o ideal de preservação de uma cultura própria, gaélica, e o revigoramento de um nacionalismo impetuoso.

Atualmente a República da Irlanda é um país independente, fundamentalmente católico, governado pelo Estado Irlandês, entidade que surgiu em 1922 e que administra três quartos da ilha. A parte restante, a Irlanda do Norte, é uma parte da ilha predominantemente protestante e ainda pertencente ao Reino Unido. Após esse

rompimento com a colônia, a Irlanda passou por várias transformações, alcançando, inclusive, uma posição de maior reconhecimento político e econômico na Europa.

No entanto, nosso olhar sobre a história irlandesa examinará um período de aproximadamente cinquenta anos anterior ao processo de libertação. Parte da segunda metade do século XIX causou grande trauma para os irlandeses. A Grande Fome (“The Great Famine”), por exemplo, entre 1845 e 1849 causou morte em grande escala e foi um dos fatores que contribuiu para a Diáspora Irlandesa, momento em que muitos irlandeses deixaram o país rumo a diferentes partes do mundo. Embora existissem vários outros motivos por trás desse movimento, geralmente associados à atuação inglesa no país, a fome foi o principal fator que fez os irlandeses migrarem para outros países, especialmente para os Estados Unidos. É a partir desse período que se verifica um revigoramento nacional.

### **2.1. Era Parnell e o ressurgimento do sentimento nacional**

Charles Stewart Parnell (1846 – 1891) foi um grande nome da política irlandesa na segunda metade do século XIX. Reconhecido como grande líder nacionalista, alguns historiadores até mesmo usam a expressão “Era Parnell” para se referir ao período em que ele esteve vinculado a política. Sua reputação de nacionalista engajado durante suas atividades como líder dos representantes irlandeses no Parlamento, que na época tinha em sua maioria representantes ingleses e, portanto, fraca representação irlandesa, contribuiu para o despertar dos ideais nacionalistas. Embora Parnell tenha falhado na implementação de um governo autônomo, fica evidente que nesse momento da história, no auge de sua carreira em 1880, o líder conseguiu reunir um sentimento nacional entre os cidadãos irlandeses. Ainda que indiretamente, tal situação motivou um novo momento literário que promoveu uma produção literária com características próprias da época para um público com ideias renovadas e com mais interesse em assuntos políticos e sociais.

Em 1890 ocorre uma desestruturação do partido irlandês no parlamento devido a um escândalo envolvendo Parnell, porém uma década mais tarde o grupo estava novamente reunido sob o comando de John Redmond. Junto à representação irlandesa no parlamento com o novo líder político havia também, no início dos anos 1890, o movimento conhecido como *Fenian*, que estava passando por um processo de rejuvenescimento e lutava por uma Irlanda sem intervenção da política inglesa.

## 2.2. Era Pós-Parnell

Ainda que evidente o fracasso da “Era Parnell” no estabelecimento de autonomia política e a situação complicada do partido irlandês no Parlamento, era aparente de muitas formas um forte sentimento nacionalista e uma aspiração em busca da identidade irlandesa, principalmente no sul. Agricultura mais organizada, ampliação do setor bancário e desenvolvimento das ferrovias eram fatores otimistas que sinalizavam uma transformação social. Grande parte da população acreditava agora que a Irlanda podia e devia ser um país independente. A conservação do espírito nacionalista, mesmo após a morte de Parnell em outubro de 1891, pode ser compreendida por meio de uma análise detalhada da interação de vários elementos nacionalistas.

É importante salientar que, embora a Irlanda estivesse passando por um momento de mudança em busca de autonomia e liberdade, havia ainda extrema pobreza e miséria em muitas partes do país. A maior parte da população vivia em pequenos aglomerados de quartos, quando não em favelas, em situação quase de pura sobrevivência. A taxa de mortalidade infantil era alta, e as crianças que sobreviviam aos primeiros anos de vida logo estavam nas ruas, com fome e sujas, vivendo muitas vezes por conta própria, como é muito bem ilustrado no romance do autor e *best-seller* irlandês, Roddy Doyle, chamado *A star called Henry*.

## 2.3. *Irish Revival*

Uma vez que o momento era de transformação, surge, nessa etapa, um renascimento declarado da cultura nacional no país. O período entre 1880 e 1920 teve importância fundamental para intensificação do nacionalismo irlandês, marcado por intensa produção literária e transformação política. Grande parte das produções literárias dessa época, poesia e teatro principalmente, revelavam uma conotação nacionalista inspirando a nação a buscar sua verdadeira identidade, ao mesmo tempo que essas obras adquiriam marcas do momento histórico vivido pelo país. O aumento de produções literárias dessa época se deu por conta do momento histórico vivido pelos irlandeses que ficou conhecido como Renascimento Irlandês (*Irish Revival; Gaelic Revival*), tal reavivamento cultural e literário preconizou os ideais revolucionários nacionalistas da época, que foram colocados em prática anos mais tarde.

A formação de duas instituições, especificamente, evidenciou o início do *Irish Revival*. Em 1982 Douglas Hyde se torna o presidente da primeira delas, a *National Literary Society* [Sociedade Literária Nacional] e no ano seguinte funda, com Eoin MacNeill, a *Gaelic League* [Liga Gaélica]. A Liga tinha o objetivo de promover e preservar o idioma nativo, o que se refletiu diretamente na situação da literatura irlandesa. Em parceria com a GAA, *The Gaelic Athletic Association* [Associação Atlética Gaélica], a Liga Gaélica também promoveu a ideia de que a Irlanda era um país diferente, com uma cultura diferente, e não apenas uma colônia ou província inglesa.

Evidenciando o duplo caráter do movimento (político e literário), nota-se a grande interação de poetas, escritores e dramaturgos com o meio político. Citando isso como algo negativo, John Eglinton (1935), anos após o *Irish Revival*, se referiu a Irlanda como um país “cujos poetas cometeram o erro de se envolverem com a política”<sup>2</sup>. Thomas MacDonagh, bem como outros que mais tarde participariam diretamente na Easter Rising de 1916, era poeta e havia sido professor antes de se tornar diretor de treinamento dos *Irish Volunteers* [Irlandeses Voluntários] em 1913.

#### **2.4. 1916: *Easter Rising***

A partir de 1913, o que se entendia por “nacionalismo cultural” passa a assumir contornos de um “nacionalismo político”, com a atuação expressiva de Patrick Pearse, que três anos mais tarde, se tornaria uma das figuras centrais no comando da Easter Rising. A insurreição foi o clímax desse período de intenso patriotismo e, segundo a concepção sobre nacionalismo de Anderson (1983), ela pode ser entendida como consequência dos valores nacionais propagados nos anos anteriores. Os irlandeses estavam realmente decididos a realizar o sonho de nação independente, mesmo que, na prática, isso acabasse por significar atender interesses de alguns e em perdas para muitos.

Embora sem sucesso, devido à rápida resposta por parte dos ingleses, a insurreição foi peça fundamental que fomentou e deu forças ao processo de independência. O interessante a ser considerado sobre a revolta é exatamente seu caráter desesperador e irrefletido provindo da cultura nacional que aflorava no país. As empreitadas nacionalistas estavam por toda parte na Irlanda, cartazes convidando a população a se juntar na luta pela independência, discursos carregados com tons nacionalistas, e as artes

---

<sup>2</sup> [...] whose poets all made the mistake of going into politics.

em geral estavam, também, vinculadas nessa propagação de uma cultura originalmente irlandesa que conferia aos irlandeses um sentimento de lealdade à nação.

Os frutos culturais do nacionalismo, poesia, narrativa, ficção, música e artes plásticas, mostram esse tipo de amor claramente por meio de centenas de formas e estilos. Por outro lado, é muito difícil encontrar esses mesmos produtos nacionalistas expressando ódio e desprezo. Mesmo no caso de povos colonizados que teriam motivo real para odiar as regras imperialistas, é surpreendente como o ódio é insignificante nessas demonstrações de sentimento nacional.<sup>3</sup> (ANDERSON, 1983, p. 141, 142).

A sociedade irlandesa experimentou intensamente todos esses *frutos* culturais durante um período que pode ser considerado como um dos mais marcantes para a consolidação do sentimento nacional. Engajados nacionalmente, os irlandeses tiveram, nesse momento, forças para, de fato iniciarem um processo significativo para a independência que ocorreria anos mais tarde. Se por um lado o estabelecimento das forças nacionais culminou positivamente na conquista da Irlanda como nação independente, o que dizer das pessoas envolvidas nesses eventos? Uma vez que o espírito nacionalista guiou os irlandeses como nação, de que forma o nacionalismo alterou o dia a dia dos indivíduos? Embora a ideia de independência se associe à ideia de livramento, sabe-se que há, em toda revolução, perdas, e esse demonstra ser o lado negativo do processo. Na luta pela liberdade, a Irlanda colocou em risco a vida de milhares de pessoas. Homens e mulheres se sacrificaram em troca do estabelecimento da nação. Nesse sentido, Anderson (1983, p. 34) questiona e argumenta sobre a origem dos ideais nacionais, dizendo que

Essas mortes nos colocam bruscamente diante do problema central posto pelo nacionalismo: o que faz com que as poucas criações imaginativas da história recente (pouco mais de dois séculos) gerem sacrifícios tão descomunais? Creio que encontremos os primeiros contornos de uma resposta nas raízes culturais do nacionalismo.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> The cultural products of nationalism poetry, prose fiction, music, plastic arts - show this love very clearly in thousands of different forms and styles. On the other hand, how truly rare it is to find analogous nationalist products expressing fear and loathing. Even in the case of colonized peoples, who have every reason to feel hatred for their imperialist rulers, it is astonishing how insignificant the element of hatred is in these expressions of national feeling.

<sup>4</sup>These deaths bring us abruptly face to face with the central problem posed by nationalism: what makes the shrunken imaginings of recent history (scarcely more than two centuries) generate such colossal sacrifices? I believe that the beginnings of an answer lie in the cultural roots of nationalism.

É nesse ambiente nacionalista que se passa *The Plough and the Stars*. A partir dessa obra dramática é possível entrar em contato com a representação da vida cotidiana dos irlandeses que vivenciaram os eventos na sociedade irlandesa descritos anteriormente. Há uma grande quantidade de registros que se referem ao período, contudo sob uma perspectiva dos acontecimentos oficiais e reais, geralmente envolvendo pessoas de destaque e políticos do cenário irlandês diretamente vinculados aos eventos. Nesse sentido, a obra de Sean O'Casey é fundamental por nos proporciona um olhar sobre a provável situação de um simples indivíduo diante de tantas transformações.

### 3. Identidade Nacional em *The Plough and The Stars*

Em 1916, o intenso movimento nacionalista, valendo-se de várias manifestações culturais, criou um estereótipo para o indivíduo irlandês. Esse sujeito, por amor à mãe-pátria, estava disposto a se sacrificar de várias maneiras, inclusive oferecendo sua própria vida. Os homens tinham como destino se comprometer fielmente com o livramento da *Mother Ireland* das mãos inglesas e assumiam papel de verdadeiros heróis nacionais quando davam sua vida pela nação. Por sua vez, para as mulheres, o nacionalismo construiu uma figura assexuada e desumanizada. Se viam obrigadas a assumir tal papel, passando por cima de seus próprios sentimentos em relação aos seus filhos e maridos. A morte do marido ou mesmo de um filho nessas batalhas pela mãe-pátria era entendida como honra para família, principalmente para a mulher que, nesse momento, fazia exatamente seu papel de mãe sacrificial. À vista disso, consideraremos se, assim como houve no contexto histórico abordado, há na peça, representações femininas que exibem, ou não, o estereótipo nacionalista e como isso transparece na atuação dessas personagens.

*The Plough and the Stars* foi a terceira e última peça de Sean O'Casey aceita pelo *Abbey Theatre* em Dublin. A peça, apresentada pela primeira vez em 1926, tem como pano de fundo os eventos ocorridos em 1916 na capital irlandesa. O'Casey estava dez anos à frente dos eventos reais, mas havia vivenciado diretamente a Irlanda propagadora de um discurso nacionalista e com interesses políticos, principalmente por meio do seu primeiro presidente, Éamon de Valera. O'Casey teve contato direto com questões políticas e militares alguns anos antes da insurreição. No início dos anos 1900, O'Casey foi membro da *Irish Republican Brotherhood* [Irmandade Republicana Irlandesa], um dos grupos responsáveis pelo planejamento e organização da *Easter Rising*. Em 1911, tornou-se secretário do *Irish Citizen Army* [Exército do Cidadão Irlandês], grupo militar que mais

tarde envolveu-se diretamente com a revolta. É difícil entender ou explicar os sentimentos de O'Casey para com o nacionalismo irlandês, e é particularmente esse seu envolvimento com o período que o habilitou a escrever uma peça que abordasse tão criticamente os eventos.

*The Plough and the Stars* nos conta a história do casal Clitheroe, Jack e Nora. Casados recentemente, o jovem casal vive em uma típica moradia em Dublin. O casal divide o lar com Peter Flynn, tio de Nora e o jovem Covey, primo de Jack. Outros que vivem aos arredores são Fluther Good, um carpinteiro alcólatra; a curiosa senhora Gogan, governanta na casa dos Clitheroes e a vizinha Bessie Burguess. O casal vive uma vida feliz até Jack começar a se envolver com o movimento nacionalista. Nora faz de tudo para atrapalhar o engajamento do marido em participar dos planos políticos da época, um dos quais seria exatamente a Easter Rising. Entretanto, os esforços de Nora são em vão, Jack a deixa e se junta na luta pela libertação da Irlanda. Por fim, o que Nora mais temia acontece, Jack morre durante os ataques da insurreição. Sem a menor esperança de continuar ou recomeçar sua vida, Nora, grávida e sem condições psicológicas, necessita do amparo de sua vizinha, Bessie, que no último ato é atingida por um tiro vindo da rua enquanto tentava proteger a vida de Nora.

As duas personagens que estabelecerão os modelos de identidade para a análise serão o casal Clitheroe, Jack e Norah. Percebemos, já inicialmente, uma diferença no comportamento dos dois para com o nacionalismo. Enquanto Jack simpatiza com o movimento, Nora, inversamente, contesta as proposições nacionalistas. Tendo em vista a representação desse comportamento por meio da personagem feminina, propomos a investigação da desconstrução da identidade imposta pela cultura nacional. As atitudes de Nora revelam uma identidade que não comporta os traços de passividade e desumanização justapostos às identidades femininas nacionalizadas da sociedade irlandesa. A descrição feita por O'Casey, quando ela aparece no primeiro ato, nos anuncia uma caracterização e atuação antagônica à imagem reproduzida nacionalmente.

Nora entra pela porta da direita. É uma mulher jovem, 22 anos, atenta, ágil, cheia de uma energia inquieta e um pouco ansiosa para conseguir se dar bem na vida. Os traços firmes do seu rosto notavelmente se contrapõem a uma boca macia, sensual, e olhos suaves. Quando sua

firmeza falha, ela usa seu charme feminino [...] <sup>5</sup>(O'CASEY, 2000, p. 164, tradução nossa).

Enquanto a aplicação dos ideais nacionais significava para as mulheres passividade e fraca representatividade, a descrição de Nora é marcada com adjetivos opostos a essas duas características. Os adjetivos usados pelo autor em seu relato constroem a imagem de uma mulher firme e determinada. Outro detalhe que se opõe ao estereótipo feminino moldado pelos padrões nacionalistas é a presença da sexualidade no seu comportamento. Grande parte das representações dramáticas da mulher irlandesa se resumia a mostrá-la essencialmente em sua natureza maternal, confinada aos serviços do lar e cuidar do bem-estar da família.

Em parte, eram mulheres que além de passividade, mostravam submissão aos homens e à disposição dos mesmos de morrer pela pátria. Assumir a identidade de mãe sacrificial era o ato mais nobre e coerente para com a sociedade. Nesse sentido, Nora também não se fixa no estereótipo. Além de manipular os acontecimentos de forma que seu marido não fizesse parte da revolução, ela exprime claramente seu descontentamento com as circunstâncias e questiona a concepção de glorificação das causas nacionalistas. Quando Jack, furioso, descobre que ela queimou as cartas que o nominavam comandante, Nora responde

Queimei, queimei. Foi o que fiz! O General Connolly e o Citizen Army vão ser suas únicas preocupações agora? Sua casa vai ser apenas um lugar para dormir? Eu vou ser somente uma qualquer com quem você se diverte à noite? Sua presunção vai nos arruinar... Está confiante porque eles o promoveram a oficial, vai tornar essa missão um ato glorioso, enquanto sua Nora 'dos pequenos lábios vermelhos' fica aqui sentada, tendo como companhia a solidão da noite <sup>6</sup> (O'CASEY, 2000, p. 178, tradução nossa).

Mesmo após muito empenho de Nora, Jack não dá ouvidos aos pedidos de sua esposa e deixa a casa para se tornar comandante do *Irish Citizen Army*. Diante da partida certa de seu amado, Nora clama "... Ah, Jack, eu dei a você tudo o que pediu de mim...

---

<sup>5</sup> Nora enters by door, right. She is a young woman of twenty-two, alert, swift, full of nervous energy, and a little anxious to get on in the world. The firm lines of her face are considerably opposed by a soft, amorous mouth and gentle eyes. When her firmness fails her, she persuades with her feminine charm [...]

<sup>6</sup> I burned it, I burned it! That's what I did with it! Is General Connolly an' th' Citizen Army goin' to be your only care? Is your home goin' to be only a place to rest in? Am I goin' to be only somethin' to provide merry-makin' at night for you? Your vanity'll be th' ruin of you an' me yet... That's what's movin' you: because they've made an officer of you, you'll make a glorious cause of what you're doin', while your little red-lipp' d Nora can go on sittin' here, makin a companion of th' loneliness of th' night.

Não me afaste de você, agora! ”<sup>7</sup> (O’CASEY, 2000, p. 223; tradução nossa). Mesmo diante das súplicas fervorosas de sua esposa ele não desiste de sua motivação, o espírito nacionalista fala mais alto e o faz atuar de acordo com estereótipo. Seu sonho, bem como o da maioria dos homens irlandeses desse período, é servir em prol do país e tornar-se um dos heróis nacionais.

A descrição que o próprio O’Casey faz de Jack Clitheroe “[...] Alto, boa aparência, 25 anos. Seu rosto não tem nada da força do rosto de sua mulher. É um rosto que expressa um desejo por autoridade, sem o poder para conquistá-la”<sup>8</sup> (2000, p. 167, tradução nossa), nos permite observar no personagem, diferentemente de Nora, a construção e fixação de uma identidade nacionalista.

É interessante observar como o autor inverte a questão de força/fraqueza, desconstruindo totalmente o arquétipo nacional que conferia aos homens uma imagem de poder e às mulheres uma imagem com a falta desse. Embora Jack seja um dos personagens que emblematiza a construção de identidade nacional, visto identificarmos em sua representação a formação de uma identidade comprometida pela cultura nacional, Sean O’Casey subverte essa construção quando atribui ao personagem exatamente as características opostas ao padrão nacionalista.

Em vários diálogos nos dois primeiros atos da peça, Jack demonstra ser um marido atencioso e disposto aos caprichos da mulher. No entanto, ao ser convocado oficialmente para integrar um dos grupos envolvidos na Easter Rising, seu desejo por autoridade o faz passar por cima de outros desejos e sentimentos. Sua lealdade e sensação de pertencimento ao país o levam ao ponto, até mesmo, de tratar Nora rispidamente

**Clitheroe** (*agressivamente*) Você queimou a carta, foi? (*Prende o braço dela com força.*) Bem, querida senhorita –

**Nora** Me solte – está me machucando!

**Clitheroe** Você está merecendo... Qualquer carta que chegar para mim a partir de hoje, garanta que eu a receba... Está ouvindo - garanta que eu a receba!<sup>9</sup> (O’CASEY, 2000, p. 178; tradução nossa).

<sup>7</sup> [...] Oh, Jack, I gave you everything you asked me... Don’t fling me from you, now!

<sup>8</sup> [...] He is a tall, well- made fellow of twenty-five. His face has none of the strength of Nora’s. It is a face in which is the desire for authority, without the power to attain it.

<sup>9</sup> **Clitheroe** (*fiercely*) You burned it, did you? (He grips her arm.) Well, me good lady –

**Nora** Let go – you’re hurtin’ me!

**Clitheroe** You deserve to be hurt... Any letter that comes to me for th’ future, take care that I get it... D’ye hear... take care that I get it!

Diante dessas duas atuações distintas observou-se a existência de dois processos com respeito à identidade nacional, a possibilidade de uma fixação dessa identidade, bem como a alternativa de desconstrução da mesma, a partir do momento em que o indivíduo, por meio de seu descontentamento e atuação, representa instabilidade. A existência de um comportamento alternativo ao determinado pela cultura nacional sugere uma incerteza mediante a afirmação de que as identidades nacionais sejam unificadas. Sean O'Casey, que vivenciou os acontecimentos revolucionários irlandeses no âmbito real, possivelmente tentou reproduzir, por meio de sua releitura dramática, experiências autênticas. Pois, embora silenciados e, em grande parte, não registrados historicamente, esses indivíduos não inseridos nos moldes do comportamento nacionalista existiram e contribuem para o debate acerca da essência imutável das identidades culturais.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- CASANOVA, P. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- COOGAN, T.P. *1916: The Easter Rising*. London: Phoenix, 2005.
- DOYLE, R. *A Star Called Henry*. Dublin: Penguin Books; reissue edition, 2004.
- EGLINTON, J. *Irish Literary Portraits*. New York: Macmillan & Co., 1935.
- FERRITER, D. *The Transformation of Ireland 1900-2000*. London: Profile Books, 2005.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- KEE, R. *Ireland: A History*. London: Abacus, 2003.
- MORAN, J. *Staging the Easter Rising: 1916 as theatre*. Cork: Cork University Press, 2005.
- O'CASEY, S. *Three Dublin Plays*. Lexington: Faber & Faber, 2000.
- POWELL, E. *Freedom and Reality*. Farnham: Elliot Right Way Books, 1969.
- WELCH, R. *Concise Companion to Irish Literature*. Oxford: Oxford UP, 1996.

**ASPECTOS DA POESIA DE CAIO FERNANDO ABREU**  
**ASPECTS OF THE POETRY OF CAIO FERNANDO ABREU****Kaio Victor Dos Santos RIBEIRO<sup>1</sup>**

**RESUMO:** A prosa de ficção de Caio Fernando Abreu tem sido destacada no cenário contemporâneo brasileiro, principalmente nas três últimas décadas. Porém, em 2012 veio à tona a obra *Poemas nunca publicados de Caio Fernando Abreu*, organizada por Leticia da Costa Chaplin e Márcia Ivana Lima e Silva, que revela a produção em versos do escritor. Neste artigo, faremos apresentação de aspectos marcantes dessa produção poética, ainda pouco conhecida. Para os apontamentos, levaremos em conta quatro poemas: “Breve memória”, “16”, “Rômulo” e “Stone Song”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Caio Fernando Abreu; poesias; poesia brasileira contemporânea.

**ABSTRACT:** Caio Fernando Abreu's prose fiction has been prominent in the Brazilian contemporary scene, especially in the last three decades. However, in 2012 the work *Poemas nunca publicados de Caio Fernando Abreu* ("Never published poems by Caio Fernando Abreu") was issued, organized by Leticia da Costa Chaplin and Márcia Ivana Lima e Silva, which reveals the verse production of the writer. In this article, we will present notable aspects of this poetic production, still little known. For the notes, we will take into account four poems: “Breve memória”, “16”, “Rômulo” and “Stone Song”.

**KEYWORDS:** Caio Fernando Abreu; poetry; contemporary brazilian poetry.

O gaúcho da fronteira, Caio Fernando Abreu, desde criança teve contato com os livros. Seus pais eram leitores assíduos e incentivadores da leitura, isso fez com que ele fosse se apaixonando pelas palavras e logo começasse a criar as suas histórias, tornando-se um artesão das letras. E foi aos vinte e um anos que ele teve seu primeiro livro publicado, *Inventário do irremediável* (1970), fruto do prêmio Fernando Chinaglia.

Nessa época o escritor vinha passando por diversas mudanças em sua vida, havia abandonado os cursos de Letras e Artes Dramáticas que fazia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, se mudado para São Paulo e adentrando na carreira jornalística. Abreu teve uma vida muito itinerante, viajou por diversas cidades do Brasil e do mundo, frequentou os cenários culturais e políticos do seu tempo e, infelizmente, acabou sucumbindo pelo vírus da AIDS. Entretanto, o escritor deixou uma produção riquíssima e essas suas vivências se refletiram em sua criação literária.

---

<sup>1</sup> Aluno do curso de graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal de Sergipe (UFS/São Cristóvão). O artigo aqui apresentado é parte do projeto de iniciação científica intitulado “Aspectos da poesia de Caio Fernando Abreu”, que ocorreu entre agosto/2016 e julho/2017, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade. O projeto contou com apoio da FAPITEC (Fundação de Apoio à Pesquisa e à Inovação Tecnológica do Estado de Sergipe). Email: kaio.victor.ribeiro@hotmail.com.

C. F. A.<sup>2</sup> transitou pelos gêneros literários. Porém, a produção que teve maior destaque pelo grande público leitor foram seus contos e crônicas. As suas principais obras são: *Morangos mofados* (1982), que atualmente integra a lista de obras para o vestibular da UFRGS; *Os Dragões não conhecem o paraíso* (1988); *Triângulo das Águas* (1983); *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990); *Pequenas Epifanias* (1996); *Ovelhas Negras* (1996).

As narrativas caiofernandianas têm características bem cotidianas, que expressam os sentimentos de dúvida, melancolia e desejo que são característicos da modernidade e extensivos, de modo singular, na contemporaneidade. E as pessoas que geralmente são retratadas em suas histórias vivem nas grandes cidades e carregam com mais intensidade esses sentimentos, devido à demanda de afazeres, entre outras situações, que são típicas de quem vive em lugares mais urbanizados.

A prosa de C. F. A. tem sido estudada pela academia e também se tornou cada vez mais conhecida pelo público em geral, a criação do escritor tem uma grande notoriedade nas mídias sociais. Mas mesmo tendo sua narrativa tão conhecida, surgiu algo novo, que foram os seus poemas. O lado poeta do prosador já havia aparecido uma vez, em 1968, quando Caio publicou dois poemas, “Prece” e “Gesto”, no jornal *Cruzeiro do Sul*, e depois disso ele não expôs nenhum de seus poemas.

Mas isso não quis dizer que a face “poeta” de C. F. A. tivesse sido deixado de lado, muito pelo contrário, ele escreveu poemas durante toda sua vida e não se sabe ao certo o motivo de nunca tê-los publicado. Há pouco tempo o público timidamente começou a saber dos seus poemas. As pesquisadoras Letícia da Costa Chaplin e Márcia Ivana de Lima e Silva, em 2012, publicaram o livro *Poesias Nunca Publicadas de Caio Fernando Abreu*, onde reuniram todos os poemas que foram doados pelos familiares do escritor ao acervo da UFRGS.

As pesquisadoras acharam os poemas escritos em diários e outras folhas que pertenciam ao escritor. Os achados se tornaram tese de doutorado de Letícia da Costa Chaplin, que fez seus estudos pelo viés da crítica genética, onde ela pode constatar que durante toda a vida o autor se dedicou à arte de tecer poemas. Depois que defendeu sua tese, em parceria com a sua orientadora Letícia Chaplin decidiu juntar os poemas de C. F. A. e publicá-los em uma Antologia. O livro saiu no ano de 2012 pela Editora Record e teve sua revisão feita pela grande amiga de Caio, Paula Dip, autora da biografia *Para*

---

<sup>2</sup> A partir daqui, utilizaremos a abreviatura C. F. A. para nos referirmos ao poeta em estudo.

*Sempre Teu, Caio F.* No prefácio do obra poética, as autoras fazem alusão à pluralidade inventiva do escritor, que teria desaguado, também, na poesia:

Para os leitores de sua produção literária, muito embora desconheçam a existência dos cento e dezesseis poemas aqui reunidos, não é difícil imaginar que Caio tenha se aventura a escrever poesia. Primeiro porque ele era mesmo plural. Muitos “Caios” viviam no ser humano Caio Fernando Abreu: o escritor, o místico, o jornalista, o dramaturgo, o eterno amante das viagens, o amigo [...]. (2012, p. 6).

A antologia é dividida em quatro sessões. Essas sessões estão dispostas de acordo com o ano das produções poéticas, que decorrem da década de 1960 até 1990, sendo a última destinada aos que não possuem a data de sua criação. As temáticas que estão sempre presentes nos poemas de C. F. A. são as da falta, da ausência e a do olhar contemplativo. Seus versos são livres e possuem forte musicalidade; a estrutura de alguns versos tem características da poesia concreta, e já a de outros poemas mesclam os versos com a estrutura de prosa. Todos esses aspectos da parte estrutural vêm embutidos numa linguagem coloquial.

A poesia de C. F. A. vem atrelada aos movimentos contemporâneos, que dialogaram com as ideias propostas pelo movimento modernista, a respeito da criação artística. E esses movimentos contemporâneos têm como características uma arte libertária e preocupada com temáticas individuais, do poeta escrevendo sobre questões que atormentam sua existência, ou simplesmente assuntos corriqueiros do cotidiano, como Domício Proença caracteriza no prefácio da obra *Concerto a quatro vozes*, intitulado “Poesia Brasileira contemporânea: multiplicidade e dispersão”:

A produção, variada e irregular, caracteriza-se por um retorno à preocupação conteudística e ao coloquialismo, com ampla liberdade de expressão e retomada dos caminhos abertos pelo Modernismo de 1922, na direção da valorização do cotidiano, do discurso quase prosa, do predomínio da expressão sobre a construção. Evidencia-se ainda um afastamento de linha esteticista e do formalismo. (2006, p. 11).

A respeito da dispersão e da multiplicidade da produção poética contemporânea, o crítico assim se manifesta:

Ao longo dos últimos trinta e cinco anos, a produção poética, antes marcada pela emergência de grupos e movimentos, dispersou-se num universo de individualidades. Com destaques para temas que vão de explicações de problemáticas singulares a reflexões metafísicas e, com

muita frequência, a considerações sobre o fazer poético. Poucos textos representativos centrados em problemas sociais. (2006, p. 13).

Esses aspectos contemporâneos são facilmente encontrados na poética de C. F. A., justamente por ter, o poeta, vivido no meio das artes. O escritor estava atento às novidades que surgiam, pois lia desde os poetas que são considerados clássicos até os contemporâneos. Com isso, na sua escrita se refletia tudo o que ele consumia de literatura, música e principalmente do que vivia, ou melhor, sentia.

Nas suas andanças pelos meios literários, C. F. A. fez amizades com grandes poetas nacionais. Uma delas foi Hilda Hist, que o ajudou nos tempos em que ele havia sofrido com o regime militar, abrigando-o em sua Chácara do Sol; além disso, Hilda e Caio trocaram afetos literários, ajudando-se mutuamente. Ana Cristina César era outra poeta com quem o poeta tinha proximidade e com quem tinha uma relação de altos e baixos, justamente por causa dos problemas psicológicos de Ana C.

C. F. A. era um leitor assíduo de poesia, e na biografia *Para sempre Teu, Caio F.*, escrita por Paula Dip, a autora relata sobre os escritores por quem ele teve algumas obsessões literárias, pesquisando toda a obra, além de estudos a respeito, que foi o poeta português Fernando Pessoa. Este que, como o autor de *Morangos mofados*, tinha paixão pelo estudo da astrologia. Caio chegou a estudar o mapa astral de Pessoa e dos seus heterônimos. Outras de suas obsessões foram os poetas franceses Paul Verlaine e Arthur Rimbaud. Estudou também os guias astrais de ambos, só que foi um pouco mais além em relação a Rimbaud. “Ele fez uma extensa pesquisa sobre a vida do poeta e tinha planos de lançar uma biografia dele, o que nunca se concretizou. Caio certamente se identificava com ele.” (DIP, 2009, p. 253).

Todos os poetas acima citados tiveram bastante influência na escrita de C. F. A., mas a música também tinha grande ressonância na sua obra. O poeta era um grande apreciador de boa música, ouvia de tudo um pouco; as referências dos artistas e das canções que eram apreciados por ele acabavam aparecendo em sua produção. As músicas e ritmos que tinham maior visibilidade em sua obra eram a MPB, o rock e o jazz.

A poesia de C. F. A. tem bastante consonância com a sua prosa. Passando por temas parecidos como a solidão, as diversas dúvidas e confusões, sua poesia tem um aspecto um tanto narrativo, nela o poeta continua falando sobre o erotismo e o homoerotismo. Porém, diferindo no seguinte aspecto: na narrativa, Caio usa personagens, enquanto que em sua poesia pode-se vê-lo por inteiro, sem que ele esteja usando um

personagem para falar sobre aquilo que está sentindo. A expressão lírica em primeira pessoa, nas suas poesias, provoca efeito de desnudamento e de autoexpressão reveladora.

Mostraremos, a partir de agora, e tendo como referência a organização de Leticia da Costa Chaplin e Márcia Ivana de Lima e Silva, um poema de cada fase/década (com exceção dos poemas sem data), com vistas a traçarmos um perfil da poesia de C. F. A. através de aspectos marcantes. A escolha dos poemas teve como critério a consideração de que eles são emblemáticos na sua produção poética, possibilitando que pudéssemos, partindo deles, fazermos observarmos pertinentes à sua poesia de um modo geral.

### **BREVE MEMÓRIA**

(Década de 60)

#### **2.**

De ausência e distâncias te construo  
amigo  
amado.  
E além da forma  
nem mão  
Nem fogo:  
meu ser ausente do que sou  
e do que tenho, alheio.

Na dimensão exata do teu corpo  
cabe meu ser  
cabe meu voo mais remoto  
cabem limites transcendências  
Na dimensão do corpo que tu tens  
e que eu não toco  
cabe o verso torturado  
e um espesso labirinto de vontades

Porém não sabes.  
E ainda que soubesses  
mais adiante,  
e um roteiro pasmado de agonia  
calcasse em mim sua vontade,  
ainda assim  
não saberias.

uma garra de ferro ou de amianto  
nos vitrais da porta escancarada.  
É tarde  
(amigo  
amado):  
repousa com os que tens  
e não me penses  
aqui  
ou noutra esquina. Silencia,

como eu. Repleto.

Que no teu corpo  
o menino que tu és  
e não presentes  
se faça num cantar  
flor e varanda. E um rumor  
de fugas e cantigas  
te faça adormecer  
desamparado.

(ABREU, 2012, p. 21-22).

A década de sessenta marca o momento em que C. F. A. expõe pela primeira vez o seu lado poeta para (parte dos) seus leitores, que antes apenas conhecia seu lado prosador, com a publicação de dois poemas (“Gesto” e “Prece”), no dia 8 de junho de 1968, no jornal *Cruzeiro do Sul*. Estes são os poemas que abrem a primeira sessão da antologia poética de Abreu, que é a dos versos datados nos anos sessenta. Essa sessão é a menor da coletânea.

Integrando os poemas da década de 1960, o poema “Breve memória” possui uma divisão em cinco partes. Nessas partes, podemos observar todos os elementos que são característicos da poética de sua poética, que são: a memória, o olhar e, principalmente, a ausência. É por essa ótica, a da ausência, que a segunda parte do poema será trabalhada nessa análise. Atentando-se para a parte estrutural da segunda parte do poema, nota-se que ele possui 5 estrofes irregulares – embora a primeira, a segunda e a quinta sejam de 8 versos –, versos livres em sua maioria, recorrência aos versos dissílabos, como em: “amigo / amado”, “nem mão / nem fogo”, “É tarde / amigo / amado”, e também aos versos tetrassílabos, como em “E além da forma”, “cabe meu ser”, e que eu não toco”, “Porém não sabes”, “mais adiante”, “ainda assim / não saberias”, “e não me penses”, “como eu. Repleto”. Essas recorrências reforçam a musicalidade do poema. Há várias rimas toantes ao longo do poema, que também promovem musicalidade.

O poema é dedicado ao escritor e jornalista Antônio Bivar, que foi um grande amigo de C. F. A. e que trabalhou com ele em algumas redações jornalísticas. Outro fato é que esses versos foram escritos na Casa do Sol, em Campinas, que é a chácara da poeta Hilda Hilst. Abreu passou um tempo recluso na casa da Hilst, que era sua amiga e uma das incentivadoras de sua produção, porque estava sendo perseguido pela ditadura. Lá, conseguiu ir aprimorando sua escrita, pois a convivência com Hilst e outras personalidades do meio das artes que frequentavam o lugar colaboraram para o seu crescimento literário.

No início do poema pode-se constatar a carência e o desejo de proximidade com que o eu lírico fala a respeito de uma pessoa querida. Nos primeiros versos da segunda parte do poema em questão, “De ausências e distâncias te construo/ amigo/ amado”, podemos criar um paralelo com as cantigas trovadorescas, em específico com as cantigas de amigo, que retratam o lado mais sofrido e saudoso da pessoa que se encontra afeiçoada por outra. Como se pode observar na passagem do livro *A Literatura Portuguesa*: “Ao passo que a cantiga de amor é idealista, a de amigo é realista, veiculando um sentimento espontâneo natural primitivo por parte da mulher, e um sentimento donjuanesco e egoísta por arte do homem, que lembra o “amor livre” dos nossos dias.” (MOISÉS, 2010, p 27; aspas do autor).

No decorrer do poema o eu lírico vai acentuando a sua solidão e a falta que sente da presença física de seu amigo amado, como se observa nesses versos: “meu ser ausente do que sou / e do que tenho, alheio.”, “Na dimensão exata do teu corpo/ cabe meu ser/ cabe o meu voo mais remoto [...] Na dimensão exata do teu corpo/ e que não toco/ cabe o versos torturado/ e um espesso labirinto de vontades.”. O eu lírico, no meio de sua solidão, traz para si, nesses versos, o amigo amado e cria situações e sensações que estão sendo vivenciadas entre ele e a projeção do seu amigo. Essa situação imaginária fica mais nítida quando se lê os versos seguintes: “Porém não sabes/ E ainda que soubesses [...] Calçassem em mim sua vontade/ ainda assim/ não saberias”.

C. F. A., assim como fez em seus outros poemas, usou uma linguagem coloquial que, com a colaboração das assonâncias nos fonemas /a/, /e/, /i/ e aliterações nos fonemas /m/, /s/, /t/ trouxe fluidez ao poema; e essa repetição incisiva do fonema /s/, ao longo do poema, reforça o sentimento de solidão, canto e imaginação, além de deixar a musicalidade do poema aparente.

Dando sequência aos versos, o eu lírico cria uma imagem da noite e de como o seu amigo amado está passando por momentos tranquilos que estão sendo preenchidos pela companhia de outras pessoas. Em seus devaneios, o eu lírico pede para que ele, o seu amigo amado, não posicione seu pensamento nele, mas o mantenha em silêncio como ele está fazendo, para que ambos possam entrar em uma comunhão. A referência ao homem como “amigo” e o distanciamento amoroso entre ambos reforçam o vínculo com as cantigas de amigo.

Na estrofe final, fica ainda mais perceptível o paralelo deste poema com as cantigas trovadorescas: “o menino que tu és/ e não presentes/ se faça cantar/ flor e varanda. E um rumor/ de fugas e cantigas/ te façam adormecer/ desamparado.”, quando

o eu lírico vai chamando a música mais para perto do seu menino e deseja que ela possa trazer um bom adormecer; é como se o sono fosse o momento em que algo agradável pudesse acontecer com o amigo amado e ele não se sentisse solitário, da mesma forma que ele se sentia. Nesta estrofe, o poeta revela o desejo de que o corpo do amigo/amado deve “adormecer / desamparado”. Na poesia romântica, era comum que o poeta vislumbrasse o corpo da mulher adormecido, ou mesmo desmaiado, entregue ao movimento das águas, ou mesmo absorto nas areias do mar. Nesse sentido, o poema de C. F. A. aproxima-se da idealização romântica, porém, aqui se trata de um corpo masculino, encerrado em seu próprio devaneio, distante do alcance do eu lírico, mas embalado pelo seu olhar transcendente.

**16**  
(Década de 70)

Eu quero a vida.  
Com todo o riscos  
    eu quero a vida.  
Com os dentes em mau estado  
    eu quero a vida  
insone, no terceiro comprimido para dormir  
    no terceiro maço de cigarro  
depois do quarto suicídio  
depois de todas as perdas  
durante a calvície incipiente  
dentro da grande gaiola do país  
    de pequena gaiola do meu corpo  
    eu quero a vida  
eu quero porque quero  
    a vida.  
É uma escolha. Sozinho ou acompanhado, eu quero, meu  
deus, como eu quero, com uma tal ferocidade, com uma tal  
certeza. É agora. É pra já. Não importa depois. É como a quero.  
Viajar, subir, ver. Depois, talvez Tramandaí. Escrever. Tradu-  
zir. Em solidão. Mas é o que quero. Meu deus, a vida, a vida,  
a vida.

A VIDA  
À VIDA  
(ABREU, 2012, p. 52).

Esse poema está entre os que foram escritos na década de 1970. Possui versos livres, e essa liberdade traz certa espontaneidade. O refrão e os versos que remetem à vida aparecem nos versos que possuem espaçamento à esquerda, remetendo ao estilo da vanguarda concretista, que usa dos espaçamentos na composição dos versos. As maiúsculas que compõem os versos finais também condizem com essa perspectiva. O

poema é referto de aliterações, destacando os fonemas /k/, /s/, /d/, além de assonância com o fonema vocálico /i/. Alguns fonemas criam paralelos entre os versos para destacar a palavra “vida”.

Contendo uma linguagem coloquial, o poema possui verbos no presente do indicativo, sendo o verbo “querer” o que mais se repete no seu decorrer, pois ele faz referência à ânsia que o eu lírico tem de viver. O poema expõe uma dualidade de sentimentos, a melancolia e a perseverança vão se alternando nos versos onde o eu lírico vai mostrando seu desejo veemente de viver e aproveitar a vida, mesmo trazendo nos versos seguintes sentimentos e ações que tornam a vida difícil, o que faz com que algumas pessoas desistam de viver. Essa esperança, posta em voga com tamanha ênfase, não é algo tão recorrente nos versos de C. F. A., pois em seus poemas anteriores a solidão, a ausência e as partidas são os temas que direcionam os versos, mas nesse poema o eu lírico usa desses sentimentos ruins para afirmar que mesmo tendo de conviver com eles e outras situações desagradáveis, ele continuará preferindo viver.

Esses sentimentos difíceis se encontram em um paralelo entre os versos 8, onde o eu lírico fala do quarto suicídio, e nos versos 13 e 14, em que ele continua reafirmando seu desejo de viver mesmo depois desse suicídio. O suicídio é uma escolha, mas o eu lírico, mesmo tendo essa desistência em alguns momentos, torna-se resiliente em sua vontade de viver, ele sempre vai escolhendo viver. Outro paralelo com esse verso 7 é o 16, onde o eu lírico fala da escolha da vida, e mais uma vez ele afirma que continuará escolhendo-a. E o poema vai seguindo com esse paralelos de sempre colocar a vida acima de todas as coisas ruins que venham a acontecer. A estrutura paralelística, que remete à música e às cantigas populares, associada à musicalidade e ao prosaísmo sempre marcantes são aspectos muito característicos da sua poesia.

Com sua estrutura livre, o poema alterna-se, passando de versos para prosa. Nessa transição o eu lírico começa a pontuar alguns dos motivos que o fazem ter ânsia por viver, como se vê nos versos 19 e 20, em que fala sobre viajar, ver, escrever e traduzir. Ele não está se importando se vai fazer isso acompanhado ou sozinho, ele apenas quer fazer isso. A passagem para a prosa reforça o aspecto do prosaísmo de que falamos, tão comum na experiência poética de C. F. A.

### **RÔMULO** (Década de 80)

Era verão, era de tardezinha,  
um de nós cantou uma música de Tom Jobim

Falando em verão, em tardezinha. O sol caiu no mar,  
aquela luz lá embaixo se acendeu, descemos da Barra  
pra Copacabana e fomos ver o show da Gal cantando  
deixa sangrar.

Fazia calor, vestíamos inteirinhos de branco,  
acreditávamos nas coisas dum jeito que seria tolo  
se não fosse tão verdadeiro. E tão bonito  
(a gente nem sabia, mas tudo era simples  
e nossa dor não era quase nada.)

Dia seguinte, menti que ia morrer e você foi embora estudar acupuntura  
Eu fiquei, viajei, tomei droga,  
Gozado é que não morri. fui preso, escrevi coisas,  
fiz análise, cortei o cabelo.  
Quem morreu foi você, agora, de verdade e de repente  
a dor que dói é mais real que aquela e tanto  
que não sei se resisto ou compreendo ou me entonteço ou nada sinto  
neste buraco branco em algum lugar da minha alma (se é que a temos)  
[onde ainda  
deixo sangrar.

Éramos-tão-jovens-tudo-é-tão-estúpido-são-tantas-perdas,  
dizer o quê? ninguém nos avisou que seria desse jeito.  
Desavisados, vamos em frente, Rômulo.  
Enquanto você morrer, outros enlouquecem, outros bebem  
outros escrevem coisas insensatas, perdem o emprego, têm filhos,  
são presos, cortam os pulsos, dão gritos ou mastigam em silêncio  
esses verões, as tardezinhas que se perderam.  
Éramos tão limpos, éramos tão claros. Faz quase dez anos  
Os jornais da manhã me comunicam a tua morte,  
mas não me comunicam a minha.  
(ABREU, 2012, p. 87-88).

Utilizando sempre a linguagem coloquial em seus poemas, pode-se ver que esses versos em questão, os quais pertencem à sessão dos poemas escritos na década de 1980, período que é considerado como a melhor época da criação literária de C. F. A., têm como temática a perda e a continuidade da vida. O eu lírico olha para situações do passado com saudade e dialoga com sentimentos presentes acarretados por aqueles fatos que marcaram sua vida e principalmente seus sentimentos.

No início, o eu lírico começa a relembrar um momento de extrema felicidade e leveza que viveu ao lado do seu companheiro Rômulo. Ele mostra que a melancolia, a qual tanto rondou sua vida, era menor naquele momento em que ambos aproveitavam boa música (que ia de Tom Jobim a Gal Costa), o clima de fim de tarde no verão e o sentimento de satisfação com a vida.

A musicalidade é algo muito presente em toda obra de C. F. A, conforme pudemos ver nos poemas anteriores. O poeta foi um bom ouvinte de música, estava atento a tudo

que era considerado musicalmente bom e declarou que não conseguia escrever se não tivesse música e que, a cada texto que ele se propunha a escrever, começava a pensar na música que se encaixaria com o texto que estava criando. Em toda sua criação literária, ele sempre faz referências a cantores e grupos, que vão desde MPB, como é o caso dos artistas citados no poema em questão, até Boleros e Rock n' Roll. Abreu chegou a conhecer e conviver com aclamados intérpretes da MPB como, por exemplo, Cazuza e Elis Regina.

A voz lírica que se expressa no texto, em primeira pessoa, é memorialística, ou seja, ela diz o passado, evoca o passado, sente novamente o passado. Isso é perceptível através dos verbos no pretérito imperfeito: “fazia”, “vestíamos”, “acreditávamos” etc. Nas estrofes seguintes o eu lírico termina de falar sobre as recordações dos momentos bons que teve e conta uma mentira sobre sua possível morte; depois disso começa a dar vazão aos sentimentos tristes que percorrem o poema, além de dar maior liberdade às palavras em seus versos.

Depois de anunciar a sua morte não concretizada, o eu lírico relata em forma de lista os fatos que ocorreram em sua vida depois que Rômulo decidiu deixá-lo para ir estudar acupuntura. Em paralelo à lista com as suas realizações, ele fala que não morreu. É importante dizer que essa forma de divisão que aparece no 2º, 3º e 4º verso da segunda estrofe, com espaçamentos à esquerda, retoma uma origem concretista em que os poetas inovaram no fazer poético ao se apropriarem do silêncio/branco da página. No dizer de Alfredo Bosi,

[...] o Concretismo afirmou-se como antítese à vertente intimista e estetizante dos anos 40 e repropôs temas, formas e, não raro, atitudes peculiares ao Modernismo de 22 em sua fase mais polêmica e mais aderente às vanguardas europeias. Os poetas concretos entendem pelas últimas consequências certos processos estruturais que marcam o futurismo (italiano e russo), o dadaísmo e, em parte, o surrealismo [...]. São aspectos que visam atingir e a explorar as camadas materiais do *significante* [...]. A poesia concreta quer-se abertamente antiexpressionista. (2006, p. 476; grifo do autor).

E os versos de que falamos, afeitos à “técnica” concretista, justamente aparecem num momento de rebeldia do eu lírico, em que tomou droga, viajou, foi preso, fez análise e cortou o cabelo. Mas na verdade quem acabou morrendo foi o Rômulo, de uma forma abrupta, não deixando explicação, apenas uma dor latente, que deixou o eu lírico desorientado com os seus sentimentos em relação a essa fatídica perda. Não tem como

afirmar se Rômulo foi uma pessoa real na vida do poeta, ou apenas um personagem para a transposição de fatos pessoais na criação de Abreu.

No final da segunda estrofe, verso 20, o eu lírico retoma a música citada no começo do poema – “Deixa Sangrar” –, de Gal Costa. Há um jogo de espelhamento entre o passado e o presente. Por exemplo: Gal cantava “deixa sangrar”, e no presente o eu lírico diz: “deixo sangrar”. Ou seja, o tempo do passado já antecipa a dor do presente. Outra situação é quando ele diz que “a nossa dor era quase nada”, e no presente diz que agora a “dor que dói é mais real [...]”. A fluidez do texto, seja no jogo morfológico-sintático, seja no tempo que transcorre, caracteriza-se por sobrepujar sempre a dor, já que tudo se esvai.

Na estrofe seguinte, verso 21, o poeta usa o hífen como recurso para deixar a frase como se fosse uma palavra só. Isso liga o sentindo de ser jovem, fazer coisas estúpidas e ter várias perdas como algo singular. Com isso, ele vai deixando cada vez mais intrínseco no poema o sentimento de falta e incompletude, que vem ancorando o poema desde os primeiros versos a esses sentimentos, que levam ao tema da ausência tão presente, caracterizados na figura do Rômulo.

O eu lírico expõe a sua perda, a perda da vida do Rômulo, dizendo que isso não afetou a todos, já que muitos continuaram seguindo sua vida. Chama a atenção um paralelismo que está presente nas palavras: filhos e silêncio. Na primeira pode-se fazer um paralelo com a vida, porque enquanto ele fala da perda da vida do seu companheiro, afirma que outras pessoas estão concebendo novas vidas, que estão entrando para esse ciclo que é a nossa vivência no mundo. Já a segunda, o silêncio, também remete ao fim, porque desde seu início o poema é marcado por uma musicalidade, e agora, como ele se aproxima do seu fim, seria como se a música também estivesse acabando.

Nos últimos versos o eu lírico faz uma retomada dos primeiros, lembrando as tardes de verão que havia passado com o seu parceiro, e de como tudo era bom e sereno. Finalmente há uma metáfora com a notícia do jornal. É importante constatar que o jornal, que aparece no final do texto, é uma marca do tempo contínuo; conseqüentemente, informa que tudo se perde, como na situação dita pelo eu lírico: a de que Rômulo morreu. Chama a atenção o fato de que o poeta, num determinado momento, disse que morreria, mas que quem morreu foi Rômulo. Ou seja, o eu lírico é uma voz que permanece como testemunha da memória; conseqüentemente, é quem sofre as perdas e o sentimento de ausência.

**STONE SONG**

(Década de 90)

Eu gosto de olhar as pedras  
que nunca saem dali.  
Não desejam nem almejam  
ser jamais o que não são.  
O ser das pedras que vejo  
é só ser, completamente.  
Eu quero ser como as pedras  
que nunca saem dali.  
Mesmo que a pedra não voe,  
quem saberá de seus sonhos?  
Os sonhos não são desejos,  
os sonhos sabem ser sonhos.  
Eu quero ser como as pedras  
e nunca sair daqui.  
Sempre estar, completamente,  
onde estiver o meu ser.  
(ABREU, 2012, p. 176).

O poema em questão, que finaliza a sessão dos poemas escritos na década de 90, foi composto em 1996, ano em que C. F. A. faleceu. Nele se encontra o aspecto do olhar, o olhar contemplativo para as pedras que refletem sentimentos e sensações sobre o passado, o presente, o possível futuro do poeta e, mais do que esse olhar para o tempo, as pedras refletem o olhar do poeta para a contemplação do seu interior.

C. F. A. teve uma vida itinerante, tendo saído da pequena cidade de Santiago do Boqueirão, que é na divisão de Porto Alegre com o Uruguai, e desbravado as metrópoles do Brasil como, por exemplo, São Paulo, e assumiu, em cartas aos amigos, ter uma relação de amor e ódio com a cidade. Conheceu também grandes cidades de outros países como Londres, onde o poeta viveu como *hippie* e chegou a passar por grandes dificuldades financeiras, tendo que trabalhar em empregos mais humildes, como ser lavador de pratos em um restaurante. Nessa época ele já havia recebido prêmios pelos seus livros que haviam sido publicados no Brasil. Caio pode observar e absorver muito da vida, da relação com as pessoas e do tempo que teve consigo mesmo nessas vivências fora do conforto do lar de sua família.

Em 1994 C. F. A. se descobre portador do vírus HIV. E desde esse momento o seu olhar para a vida muda, o pessimismo que antes era muito forte em sua obra diminui, abrindo espaço para uma grande onda de esperança; isso é muito presente em sua escrita no momento em que ele publica três crônicas intituladas *Cartas para além dos muros*, onde ele expõe para os leitores a sua sorologia e seu estado de espírito acerca da sua nova

condição. Depois da descoberta, Abreu volta a morar com seus pais em Porto Alegre e se dedica à jardinagem e outras tarefas manuais.

As pedras, no poema, representam a antítese do que o homem é: as pedras simplesmente são e estão; nelas não há desejos, elas estão onde o desejo delas está. Contrariamente, no homem há uma fratura entre o que ele é e os seus desejos, o que provoca conflito, desarmonia e falta de consonância com seu próprio ser. Ao desejar ser como as pedras, o poeta almeja o arrefecimento dos seus desejos, o autofechamento no seu próprio ser. Isso é condizente com o momento que o poeta vivia, de isolamento e despedida da vida.

No poema, é perceptível a ânsia do eu lírico pela calma que as pedras possuem. Ao contemplar as pedras, o eu lírico olha para o seu interior e deseja o autoconhecimento, como podemos perceber nesses trechos: “O ser das pedras que vejo/ é só ser, completamente.” O poema possui versos livres, com assonâncias bem acentuadas, além de uma musicalidade que fica bastante visível através das aliterações dos fonemas /s/ e /m/, que dão um ritmo de leveza semelhante à calma dos sonhos.

Todos os versos do poema estão em redondilha maior (7 sílabas poéticas), o que contribui para um ritmo bem marcado, associado às cantigas populares medievais. Este recurso, acrescido de outros expedientes rítmicos do poema, remete ao título – “Stone song” –, que sugere a música. “Stone song”, numa tradução literal, seria a “canção da pedra”. No inglês, o termo permite uma musicalidade maior pelo parentesco sonoro. Além desta, há inúmeras outras referências em inglês na obra poética de C. F. A., propiciando certo diálogo principalmente com o *jazz*, cujo estilo musical era caro ao poeta.

Em 1996 o estado de saúde do poeta se agrava. Como na época não havia meios totalmente seguros e fáceis para se tratar o HIV, o poeta devia sentir a proximidade de sua morte e, trazendo esse fato para o poema, nos versos finais se pode ver que o eu lírico quer apenas estar em paz e estabilidade consigo mesmo, da mesma forma que ele observa que as pedras têm com elas próprias. Os versos seguintes dão a dimensão do que dissemos: “Eu quero ser como as pedras/ e nunca sair daqui./ Sempre estar, completamente, onde estiver o meu ser”.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. (Org. Letícia da Costa Chaplin; Márcia Ivana de Lima e Silva). Rio de Janeiro: Record, 2012.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.: Cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MOISÉS, Moisés. O Trovadorismo. In: *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2010.

PROENÇA FILHO, Domicio. (Org.). *Concerto a quatro vozes*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2006.

**SEAMUS HEANEY: IMAGINAÇÃO, REELABORAÇÃO E INTERVENÇÃO**Fernando Aparecido POIANA<sup>1</sup>

*New Selected Poems* (1988-2013), publicado em 2014, é o livro póstumo do poeta norte-irlandês Seamus Heaney (1939-2013). Como o título sugere, essa não é a primeira coletânea poética dele, que já havia lançado *Selected Poems (1966-1987)* em 1999.

*New Selected Poems* (1988-2013) reúne poemas da segunda metade da carreira de Heaney, mostrando como sua produção literária se manteve esteticamente fecunda e politicamente comprometida com as interfaces entre escritura e realidade. Como explica a nota editorial que abre o livro, foi o próprio poeta quem selecionou os textos, originalmente publicados em *Seeing Things* (1991), *The Spirit Level* (1996), *Electric Light* (2001), *District and Circle* (2006) e *Human Chain* (2010). Ademais, esse volume contém excertos da tradução em verso que Heaney fez para *Beowulf* (2000) e o poema inédito “In Time”, de 2013.

Como se espera desse tipo de coletânea, *New Selected Poems (1988-2013)* oferece ao leitor uma ideia panorâmica dos interesses poéticos de Heaney no período abrangido pelo livro. Os poemas nele reunidos encapsulam o conjunto de questões estéticas, éticas, humanísticas e políticas da extensa obra de Heaney que lhe rendeu, entre outros prêmios, o Nobel de literatura em 1995.<sup>2</sup> De fato, quando lidos em conjunto, *Selected Poems (1966-1987)* e *New Selected Poems (1988-2013)* capturam os principais momentos do desenvolvimento de Heaney como poeta e intelectual. Desse modo, ambos os livros são uma importante porta de entrada para a obra desse poeta e tradutor, que era também professor e crítico literário.<sup>3</sup>

Um tema recorrente em *New Selected Poems (1988-2013)* é a representação da natureza flutuante e incerta da memória. Ele aparece articulado de modo mais explícito em poemas como “Man and Boy”, “Seeing Things”, “An August Night”, “Field of Vision” e “The Strand”, mas também permeia muitas das imagens centrais dos demais poemas do livro. Esse apelo à memória como estratégia poética na escrita de Heaney emerge muitas vezes da tematização das relações familiares e da proximidade e distância

<sup>1</sup> Doutorando em Teoria e Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unesp (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”), câmpus de São José do Rio Preto, SP. É bolsista CAPES. E-mail: [fernando\\_poiana@hotmail.com](mailto:fernando_poiana@hotmail.com).

<sup>2</sup> [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1995/](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/), acessado em 27/05/2017, às 11:40.

<sup>3</sup> Um dos livros críticos mais importantes de Heaney é *Finders Keepers – Selected Prose 1971-2001* (2002).

entre as gerações que se encena pela linguagem. Isso porque essa tematização é empreendida pela reconstituição poética de cenas cotidianas (normalmente envolvendo a figura paterna com quem o eu-lírico por vezes estabelece encontros triviais e epifânicos) ou pela utilização de uma temporalidade difusa, que oscila entre o passado e o presente, complicando as fronteiras entre eles.

*New Selected Poems (1988-2013)* também mostra (ou mesmo ratifica) que a poesia de Heaney registra as preocupações do sujeito poético não só com os rastros da morte na lembrança dos indivíduos, mas também com o potencial revigorador da imaginação criativa para apreender e compreender os limites da vida socialmente localizada. Isso produz uma angústia sutil na obra de Heaney, que poemas como “St Kevin and the Blackbird”, “A Call”, “A Dog Was Crying Tonight in Wicklow Also”, para citar alguns, inscrevem num registro dubitativo. Nesse sentido, os últimos quatro versos de “Postscript”, por exemplo, traduzem essa indecidibilidade com singela precisão.

Há outros poemas que também enformam cenas corriqueiras (e até mesmo banais). Eles o fazem por meio de um trabalho figurativo com a linguagem capaz de produzir sentidos que apontam para a possibilidade de transcendência ou de compreensão profunda (ainda que nunca definitiva) sobre a individualidade complexa e multifacetada do sujeito poético. A questão latente nos poemas de *New Selected Poems (1988-2013)*, portanto, é a de como esse sujeito dá forma à sua consciência por meio do confronto com o mundo comunitário e social que ele habita e cujo conhecimento é mediado pela experiência da linguagem figurativa e imaginativa. No caso de Heaney, igualmente importante é examinar como o eu-lírico pensa formas de agir sobre esse mundo pela via da representação poética da realidade e de si mesmo, o que instaura, no limite, uma profunda reflexão sobre a natureza da própria substância da qual sua poesia é feita.

O desdobramento mais imediato dessa reflexão em *New Selected Poems (1988-2013)* é a tematização dos elos entre composição estética e compromisso ético com o mundo social, premissa fundamental da obra de Heaney desde o lançamento do seu livro de estreia, *Death of a Naturalist*, em 1966. Disso emerge um dos grandes desafios criativos da sua poesia: buscar formas de expressar as tensões e conflitos dos seus contextos de produção sem incorrer em fórmulas de engajamento reducionistas que sacrifiquem a riqueza estética dos poemas em nome de uma determinada postura ideológica. Nesse sentido, há um diálogo refinado da obra de Heaney com o seu contexto histórico que acontece, primeiramente, no nível da linguagem, nas aproximações

metafóricas engendradas pelos procedimentos utilizados por ele. Além disso, esse diálogo também se materializa na reconfiguração, no nível profundo, dos conflitos morais que permeiam o tecido social com o qual os poemas conversam, e para o qual acabam funcionando como uma espécie de resposta estética.

Disso decorre uma série de meditações, implícitas no verso de Heaney, sobre o papel fundamental da imaginação criativa para entendermos a relação entre sujeito poético e comunidade, entre a memória afetiva e as tentativas de racionalização do passado na enunciação presente. O papel da imaginação na reelaboração da realidade é particularmente perceptível em poemas como “The Pitchfork”, “The Settle Bed”, “Glanmore Revisited”, nos quais a relação do eu-lírico com o seu mundo é possibilitada por um impulso (re)criador e ressignificador bastante marcado.

Em conclusão, os poemas de *New Selected Poems (1988-2013)* reafirmam na sua transcrição de experiências individuais em poesia a coerência estética, ética e política da poesia de Heaney. Ao mesmo tempo, eles dão forma a uma consciência aguda do sujeito lírico acerca do papel do poeta como intérprete das circunstâncias da sua vida (e da sua comunidade). Nesse sentido, o eu-lírico da poesia de Heaney é uma voz profundamente consciente da sua própria sujeição às contingências de um mundo que ele não pode controlar, mas com o qual é compelido a interagir esteticamente.

## REFERÊNCIAS

HEANEY, S. *New Selected Poems (1988-2013)*. London: Faber and Faber, 2014.

\_\_\_\_\_. *Death of a Naturalist*. London: Faber and Faber, 1966.

\_\_\_\_\_. *Selected Poems (1966-1987)*. London: Faber and Faber, 1990.

\_\_\_\_\_. *Seeing Things*. London: Faber and Faber, 1991.

\_\_\_\_\_. *The Spirit Level*. London: Faber and Faber, 1996.

\_\_\_\_\_. *Electric Light*. London: Faber and Faber, 2001.

\_\_\_\_\_. *District and Circle*. London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_\_. *Human Chain*. London: Faber and Faber, 2010.

\_\_\_\_\_. *Beowulf*. New York: W. W. Norton & Company, 2000.

\_\_\_\_\_. *Finders Keepers – Selected Prose 1971-2001*. London: Faber and Faber, 2002.

Nobel Prize in Literatura in 1995. *Nobelprize.org*. Disponível em [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1995/](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/). Acesso em 27/05/2017, às 11:40.