



Provesiad Integrati s

N. 7

Vol. 4, 2014

ISSN 2236-7403

Travessias Interativas

N. 7, Vol. 4, 2014

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente – *UNESP/Araraquara*
Prof. Dr. Alexandre Bonafim – *UEG/Morrinhos*
Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade – *UNIESP/Ribeirão Preto*
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 – *UNIESP/Ribeirão Preto*
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 – *UNIESP/Ribeirão Preto*
Prof. Me. Nicolas Totti Leite – *UFSJ/Universidade Federal de S. João Del-Rei*
Profa. Dra. Valéria Castrequini – *UNIESP/Ribeirão Preto*

EDITORIA

- Alexandre de Melo Andrade – *Editor-chefe*
- 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. 7, Vol. 4 (2014) -
São Cristóvão : UFS, 2014 -

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

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

INDEXADORES



SUMÁRIO**EDITORIAL****5***Autor Convidado***ENTREVISTA COM PAULO FRANCHETTI****7**

↳ Leonardo Vicente VIVALDO

*Artigos***A POESIA DE MÁRIO DE ANDRADE, EM VERSOS DE ROBERTO PIVA E DE CARLOS FELIPE MOISÉS
MÁRIO DE ANDRADE'S POETRY IN ROBERTO PIVA AND CARLOS FELIPE MOISÉS VERSES****24**

↳ Cristiane Rodrigues de SOUZA

**O SILÊNCIO DA PEDRA: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O NADA, O SILÊNCIO E AS
AUSÊNCIAS EM A PEDRA DO SONO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO
THE SILENCE OF THE STONE: BRIEF CONSIDERATIONS ON THE NOTHING, THE SILENCE AND
THE ABSENCES IN A PEDRA DO SONO, OF JOÃO CABRAL THE MELO NETO****36**

↳ Fabiano Rodrigo da Silva SANTOS - Maria Clara GONÇALVES

**A POÉTICA DA NATUREZA EM O PASTOR AMOROSO, DE ALBERTO CAEIRO
POETIC NATURE IN O PASTOR AMOROSO, BY ALBERTO CAEIRO****52**

↳ Alex MORETTO

**BREVE PERCURSO POR CAMINHOS DA LITERATURA SOBRE NARRATIVAS: MITO, EPOPEIA E A
PROBLEMÁTICA DO ROMANCE
BRIEF ROUTE ALONG PATHS OF LITERATURE ABOUT NARRATIVES: MYTH, EPIC AND ROMANCE
PROBEMATIC****71**

↳ Mirella Priscila Izídio da SILVA

**ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS E A EXPERIÊNCIA COMUNICÁVEL DE WALTER BENJAMIN
ALEXANDRE AND OTHER HEROES AND THE WALTER BENJAMIN'S COMMUNICABLE
EXPERIENCE****85**

↳ Liliane Pereira Soares do NASCIMENTO

**A PERSONAGEM FEMININA NOS CONTOS DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN
THE FEMININE CHARATER IN TALESO F THE HANS CHRISTIAN ANDERSEN****100**

↳ Gracinéa I. OLIVEIRA - Olívia de Fátima MEDEIROS

O HOMEM É APENAS UM SER TRÁGICO QUE AMA E MORRE: A IRONIA EM O BEIJO NO ASFALTO MAN IS ONLY A BEING TRAGIC WHO LOVES AND DIES: THE IRONY IN O BEIJO NO ASFALTO	119
↳ Solange Santos SANTANA	
A UTILIZAÇÃO DA MAQUINARIA GÓTICA E SEUS SENTIDOS EM RAPPACCINI'S DAUGHTER THE GOTHIC MACHINERY USE AND ITS MEANINGS IN RAPPCCINI'S DAUGHTER	134
↳ Raquel de Vasconcellos CANTARELLI	
LITERATURA: ENSINÁ-LA PELA TEORIA OU PELA FRUIÇÃO? LITERATURE: TEACH IT THROUGH THEORY OR THROUGH ENJOYMENT?	146
↳ Lincon Luiz VANETI - Alexandre de Melo ANDRADE	
TRÊS FACES DO DISCURSO EM JAKOB VON GUNTEN THREE FACES OF SPEECH IN JAKOB VON GUNTEN	158
↳ Paula Carolina BETERELI	

EDITORIAL

Existe é homem humano. Travessias...

Chegamos ao sétimo número da revista de letras *Travessias Interativas*, com onze artigos que referendam estudos poéticos e leitura de poesias, estruturas narrativas e análise de romances, estudo teatral e ensino de literatura, análise do discurso e gêneros textuais. A diversidade deste volume cumpre a tarefa importante de trazer contribuição para leitores e pesquisadores; os textos possuem investigação crítica e originalidade.

Na primeira sessão da revista, há uma entrevista com o Prof. Dr. Paulo Franchetti, que se destaca como crítico de literatura e, mais recentemente, como poeta, com uma produção já considerável e reveladora de uma voz singular na pluralidade contemporânea. Franchetti fala sobre sua produção, incorporando, ainda, reflexões sobre a poesia contemporânea, a crítica literária atual, os novos meios de proliferação da poesia etc. No final da entrevista, há dez poemas que o poeta nos enviou, permitindo-nos publicá-los. A entrevista foi concedida a Leonardo Vicente Vivaldo (AFARP-UNIESP), também estudioso de poesia. Registramos, aqui, nosso agradecimento ao entrevistado, pela disponibilidade e contribuição.

O primeiro artigo, intitulado “A poesia de Mário de Andrade, em versos de Roberto Piva e de Carlos Felipe Moisés”, de Cristiane Rodrigues de Souza (Centro Universitário Barão de Mauá), traz, por via da “estética dos vestígios”, a herança da poesia de Mário de Andrade nos versos dos dois poetas contemporâneos. Em “O silêncio de pedra: breves considerações sobre o nada, o silêncio e as ausências em *A pedra do sono*, de João Cabral de Melo Neto”, Fabiano Rodrigo da Silva Santos (USP) e Maria Clara Gonçalves (UNICAMP) delineiam a ausência como categoria poética aparente em *A pedra do sono* – obra inaugural (1942) de João Cabral. Dando continuidade ao estudo poético, o próximo artigo, de Alex Moretto (Faculdade São Luís) – “A poética da natureza em *O pastor amoroso*, de Alberto Caeiro” – aclara um aspecto pouco explorado no heterônimo pessoano: o afastamento da natureza em detrimento da subjetividade.

Os artigos seguintes privilegiam o estudo da narrativa. Em “Breve percurso por caminhos da literatura. Sobre narrativas: Mito, Epopeia e a problemática do Romance”, de Mirella Priscila Izídio da Silva (UFPE), parte-se de teorias de Jolles Northrop Frye e Georg Lukács para um estudo sobre o desenvolvimento do romance e suas relações para com o mito e a epopeia. Já o próximo artigo, de Liliane Pereira Soares do Nascimento (UNESP/S. José do Rio Preto), intitulado “*Alexandre e outros heróis* e a experiência comunicável de Walter Benjamin”, estuda o referido romance, de Graciliano Ramos, à luz da

“experiência comunicável” de Walter Benjamin, palmilhando a relação entre literatura e sociedade. Em “A personagem feminina nos contos de Hans Christian Andersen”, de Gracinéa I. Oliveira (UFMG) e Olívia de Fátima Medeiros (FACISABH), estuda-se o perfil da figura feminina na obra de Andersen, observando-se elementos comuns em personagens de classes sociais distintas. O artigo seguinte, “A utilização da maquinaria gótica e seus sentidos em *Rapaccini’s Daughter*”, de Raquel de Vasconcellos Cantarelli (UNESP/Araraquara), parte do estudo da obra de Nathaniel Hawthorne para desvelar aspectos importantes do gótico e sua relação com o desenvolvimento científico e tecnológico.

No próximo artigo, voltado para o gênero dramático, Solange Santos Santana (UFBA) estuda alguns aspectos da ironia de Nelson Rodrigues, no artigo “O homem é apenas um ser trágico que ama e morre: a ironia em *O beijo no asfalto*”. Pensando o ensino de literatura por via de teóricos da tradição literária moderno-contemporânea, Lincoln Luiz Vaneti (UNESP/Araraquara) e Alexandre de Melo Andrade (AFARP-UNIESP / UNESP-Araraquara) trazem reflexões pertinentes à literatura e ao ensino, no artigo intitulado “Literatura: ensiná-la pela teoria ou pela fruição?”.

Os dois últimos artigos seguem as trilhas dos estudos linguísticos. Em “Três faces do discurso em *Jakob Von Gunter*”, Paula Carolina Betereli (UFMG) estuda as diversas facetas do poder, na referida novela, do escritor suíço Robert Walser, à luz da teoria de Michel Foucault sobre discurso e poder. No artigo que fecha a edição – “Tecnologias digitais e ensino: análise de um trabalho de produção de vídeos sob a óptica dos gêneros” –, Fátia Danielle Sordi Silva Miranda (AFARP-UNIESP / UNICAMP) apresenta “reflexões acerca da interface entre linguagens e tecnologias e suas implicações para o ensino”.

Entregando mais este volume, só nos resta agradecer a todos os articulistas que nos premiaram com seus textos e desejar que eles ratifiquem sua contribuição para os estudos das letras.

Os editores,

Alexandre de Melo Andrade - *Editor-chefe*

Valéria da Fonseca Castrequini - *Editora-adjunta*

ENTREVISTA COM PAULO FRANCHETTI

Leonardo Vicente VIVALDO¹

Apresentação:

Paulo Elias Allane Franchetti (1954) é natural de Matão-SP (cidade em que aprendeu, além do gosto pela literatura, o milenar jogo de xadrez: Franchetti chegou a ser campeão municipal da modalidade em 1974 e defendeu a equipe matonense de xadrez nos Jogos Regionais do Interior de São Paulo na década de 70 – a equipe se consagraria medalha de ouro em três oportunidades: 71, 74 e 75). Professor titular de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (2004) e diretor chefe da Editora Unicamp (2002-2013), sua produção crítica possui, dentre outros títulos: *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta* (1989); *Haikai – antologia e história* (1999) – que é, em língua portuguesa, uma das obras fundamentais sobre o clássico poema japonês; *Nostalgia, exílio e melancolia — Leituras de Camilo Pessanha* (2001) e *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa* (2007). Contudo, mais recentemente, tem se destacado, sobretudo, pela sua produção literária. Além da novela *O sangue dos dias transparentes* (2002), finalista do prêmio Portugal Telecom, os livros de poesia *Memória Futura* (2010), também finalista do Portugal Telecom; *Oeste* (2008), livro de haicais; *Escarnho* (2009) e *Deste Lugar* (2012), vem mostrando um poeta extremamente versátil: do lirismo mais sutil, fruto das esperanças e decepções do cotidiano e do tempo; passando pelos contemplativos haicais e pelos corrosivos poemas satíricos.

1) Embora partindo de diversas efusões líricas e humorísticas, em detrimento da forma mais clássica japonesa, parece crescer, hoje em dia, um considerável interesse sobre o haikai (Para ficamos em alguns exemplos: a coletânea *Boa companhia: haikai*, da Companhia das Letras; ou, mais recentemente, ainda que de forma indireta, o lançamento da obra completa de Paulo Leminski – que, inclusive, em se tratando de poesia, alcançou um sucesso de vendas que há muito tempo não se via). Na releitura do gênero ou na adaptação deste ao nosso tempo (perdido na confusão das cidades e nos

¹ Mestre em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara. Professor de Teoria Literária e Literatura Brasileira na AFARP-UNIESP (Associação Faculdade de Ribeirão Preto – União das Instituições Educacionais de São Paulo) – Brasil – 14010-060. Email: leovivaldo@yahoo.com.br

apelos comerciais do marketing e seus *slogans*), e pensando no embate entre o modelo clássico e o uso contemporâneo, como sobrevive, em termo de qualidade e relevância, o haikai, hoje, no Brasil? E, mais especificamente, como se concretiza na obra poética – e crítica – de Paulo Franchetti (a já finda e, especialmente, na vindoura)?

Paulo Franchetti: Creio que o haikai é um ideal de prática poética. E que a sua possível relevância hoje no Brasil residiria mais nesse ideal do que nos produtos textuais. Trata-se de uma poesia que, em princípio, está centrada na experiência direta, sensorial – e que se produz tendo como objetivo não a autonomia do texto resultante, mas a sua integração numa prática comum, compartilhada. A atitude que o haikai espera do leitor é muito particular. É possível mesmo dizer que o haikai são três linhas em busca de um contexto. E a imaginação desse contexto é uma das tarefas do leitor: não apenas para o entendimento do “ponto” do haikai, isto é, da sensação que o estrutura e que se encaixa num quadro maior, mas também para apreender a singularidade do que se diz. Porque tão importante quanto o quê e como se diz num haikai do tipo tradicional é o que poderia ter sido dito ou o que se recusa a dizer no contexto reconstruído. Quando lemos haicais clássicos japoneses, frequentemente temos a impressão de que não entendemos muita coisa. Aí lemos um comentário típico, que reconstrói o contexto a partir de outros textos ou do delineamento tradicional promovido por dadas expressões, e o haikai se torna mais inteligível e muitas vezes tocante. A ignorância do contexto, por outro lado – isto é, a leitura do haikai ignorando os seus pressupostos – produz efeitos curiosos. Um caso exemplar é a tradução que Haroldo de Campos fez do haikai de Bashô que começa com Akebono ya. Esse haikai faz parte de um diário de viagem. Mas Campos o traduziu como se fosse uma peça isolada. Sua leitura produz, então, apenas uma fantasia ideogramática e uma notação preciosa, de mera descritividade: “alvorada peixe alvo uma polegada de alvura”. É que ele supõe que o poeta está contemplando a cena, centrado nas gradações do branco. Mas a ocorrência do haikai no diário mostra uma coisa muito diferente. O contexto do haikai o dota de um sentido dramático e de uma dimensão piedosa que responde pela sua repercussão e lhe dá sentido pleno. No caso, Bashô, em uma das suas viagens, dormira ao relento, no alto de uma colina. Acordando, olhou para a praia e viu uma mancha branca na areia, que tremulava com a luz da madrugada. Aproximou-se para ver o que era e constatou que eram peixes brancos, recém-tirados da água pelos pescadores: do tamanho de uma polegada, debatiam-se na areia em agonia e refletiam a luz da aurora. Outro exemplo: um poeta faz uma viagem

para contemplar as famosas cerejeiras do monte Yoshino e lá compor o seu poema. Mas escreve apenas: “Isso! Isso! Assim falei. Monte Yoshino.” Essa é uma característica marcante do haikai clássico: a necessidade ou busca de um contexto e o contraste entre o que se espera que alguém diga naquele contexto e o que o poeta diz no caso presente. Outra é o fato de o haikai ser uma arte que se ensina e aprende em contato com praticantes. O haikai, assim, é um “caminho”, no mesmo sentido que o ikebana e a arte do chá são caminhos. E daí vem outra característica do haikai, que é o fato de que o julgamento de um texto é feito a partir de vários parâmetros: o modelo dos mestres, o estágio de desenvolvimento em que se encontra o praticante, a circunstância e, até mesmo, o caráter de quem o produziu. Por isso Bashô podia dizer que um haikai era bom porque tinha sido feito por Fulano, e que não seria bom se tivesse sido feito por Beltrano.

Foi isso que me atraiu no haikai. E foi isso que tentei promover entre nós, desde os anos de 1990, quando me dediquei seriamente ao estudo e tradução de haicais clássicos e, principalmente, a partir de 1996, quando criei na Unicamp uma lista de discussão sobre o gênero.

Por isso mesmo, tenho pouco interesse nas práticas de haikai que o entendem como uma forma (o terceto) e menos ainda naquelas que o reduzem a um terceto espiritualoso, em que impera o trocadilho ou a exibição de suposta técnica verbal.

Creio que o ponto pode ser mais bem exposto transcrevendo a frase que mais me impressionou, lendo os relatos dos ensinamentos de Bashô, a que tem guiado toda a minha prática e atividade crítica de haikai: *As obras produzidas pelo espírito são boas, mas as produzidas apenas com artifícios de palavras não são dignas de respeito.*

2) Falando em releituras, sobre o livro *Escarnho* (2009), o rememorar da nossa poesia satírica, de mal-dizer e fescenina (inclusive através do rigoroso metro fixo) reforça que tais gêneros, embora disfarçados pelo riso, sempre agregaram em si a censura – individual e/ou coletiva. Especificamente em *Escarnho*, notamos o pessimismo pelo homem e suas relações sociais (burocráticas, culturais, acadêmicas incluso) e que é ampliado pelo passar do tempo e pela imagem ridícula do eu envelhecido e, principalmente, do outro grotesco (e vice-e-versa). Sátira dentro da sátira, *Escarnho* é uma resposta, ou melhor, um soco, ao eu, aos outros e ao tempo (do lido e do vivido) do poeta, e do homem, Paulo Franchetti? Afora os poucos exemplares de *Escarnho* (98

cópias), qual foi à repercussão do livro? Houve algum “contragolpe”? Não pensa em reeditá-lo em uma tiragem maior?

Paulo Franchetti: *Escarnho* é um livro de escárnio. No prefácio do livro, um colega tentou salvá-lo, atribuindo-lhe um intuito puramente satírico, de castigo dos maus costumes por meio da ridicularização de tipos. Foi um intuito generoso, mas a descrição não é precisa, exceto ao dizer que é um livro cruel. E não é nada politicamente correto. Nele, o cômico resulta do choque entre a forma alta e o conteúdo baixo. Mas é poesia também de vingança, pois a maior parte dos tipos ali me aparecia como pessoas reais do dia a dia da universidade. E se é verdade que a empáfia, a vacuidade e a afetação são os objetos privilegiados, também é verdade que há muito impulso malvado e particular que ali se satisfaz encontrando uma forma rigorosa e tradicional, por meio da paródia, para rebaixar em todas as dimensões os objetos do escárnio. Aliás, quase todos os poemas do livro são paródias de obras bem conhecidas da literatura brasileira, portuguesa e latina. E é claro que também estou presente, como objeto de escárnio. Não fosse assim, o livro não daria conta de todo o ambiente que incomodava – pois eu também fazia parte dele e não apenas como observador sarcástico. O curioso foi que esse livro, que nunca foi vendido, nunca circulou – pois foi concebido como uma ação privada –, tenha chegado a semifinalista do Prêmio Portugal Telecom: o que diz provavelmente menos sobre as qualidades o livro do que sobre os problemas do prêmio. Quanto à repercussão, tirando o episódio da indicação ao Prêmio, não foi além do esperado. É um livro para poucas pessoas terem em casa, rirem por um momento e comentar com os confrades a boa pequena. E a maior diversão das pessoas pareceu ser tentar adivinhar quem era retratado em que poema... Não penso em reeditá-lo. Mas na sequência publiquei outro conjunto de poemas do mesmo estilo, talvez até mais cruéis: um volumezinho intitulado *Mal d'Error*. E esse teve ainda menos exemplares: 25! Numa edição cartonera organizada pela revista Babel.

3) No subsequente *Memória Futura* (2009), persiste a tensão entre a passagem do tempo (por exemplo o poema “*Epitigmata Epitattein*”) e a memória (“Com cinquenta anos um homem,/começa a se esquecer”) junto com o embate entre formas/estruturas da própria poesia (“Bordadeiras, em fila,/Teimam no rude trabalho.”). Já em *Deste Lugar* (2012) é a figura do outro e do desejo do corpo, do sexo (que é a vitória, embora breve, contra o “fluxo da morte”) que parece ocupar maior destaque. Como se dá o

entrelaçamento destas questões (tempo; memória; forma/estrutura; corpo/sexo) na sua poesia? Algum deles se sobressai?

Paulo Franchetti: Ao longo dos anos, sempre escrevi poemas. Durante décadas, não os publiquei. Exceto os haicais. Talvez traumatizado com a releitura de livros de juventude, que não vem ao caso referir. Mas quando fiz cinquenta anos, pensei em reunir poemas num novo livro. Aproveitei alguns muito antigos (um deles, inclusive publicado num livro da década de 1980) e reuni, dos novos, o que fizesse um bom conjunto, com uma progressão que me parecia clara. Não desgostei da experiência, principalmente por ter encontrado leitores muito sensíveis, com os quais pude estabelecer um diálogo que, para mim, foi muito importante e revelador. E leitores fora do meio acadêmico ou literário, o que foi muito marcante. Isso me animou a reunir outros poemas no livro seguinte, no qual não me preocupei com a forma do “livro” de poesia, resultando o conjunto mais um “álbum”, embora dividido em núcleos temáticos. Nele não busco, como em *Memória futura*, um *mood* específico. Há afinidades, claro, mas quando organizava o *Deste lugar* queria que a tensão entre a vontade de resignação, a revolta e a celebração do triunfo possível do corpo e da mente ficassem muito explícitos. Mas se há algo que eu acho que sobressai em ambos é a tensão entre o poder modelador da memória e a brutalidade sensória da experiência presente. Integrar a primeira na segunda e não a segunda na primeira foi o meu objetivo em *Deste lugar*. Não sei se o terei conseguido, mas era o que eu pretendia, porque era o que eu precisava naquele momento da minha vida.

4) Não só no haicai, mas determinada visão de olhar “clínico” da natureza também se aparenta forte em seus poemas e convive, ainda que de forma nem sempre harmônica, com o cotidiano e a cidade (seus anseios noturnos e suas rotinas matinais). Como essa natureza, resgatada do haicai, e, pegando carona com ela, a vertigem das grandes cidades – onde um passeio/viagem de moto pode ser nossa *highway* até o zen – sobrevivem em você e em seus poemas?

Paulo Franchetti: Se há uma experiência marcante na minha vida literária, essa experiência são os anos que dediquei ao estudo da língua e da cultura japonesa e, principalmente, do haicai. Quando comecei a carreira universitária, em 1985, trabalhei em Cuiabá. A biblioteca da universidade era muito precária. Cancelei, assim, meu

projeto de doutoramento, que era uma leitura dos romances pré-modernistas brasileiros. Além da aprendizagem de dar aulas numa universidade com sérias limitações, dediquei todo o meu tempo a aprofundar as leituras sobre o taoismo, o budismo e o haikai, que eu já vinha fazendo, junto com o curso de japonês, desde há alguns anos. Na volta, continuei me dedicando integralmente a isso, até publicar o livro *Haikai – antologia e história* (1990). E embora tenha depois me afastado relativamente do tema para poder cumprir a carreira universitária, nunca de fato me afastei muito. Não tinha pensado em termos de confronto do haikai de do zen com o cotidiano e a cidade. Ou melhor, sempre pensei que deveria haver e eu deveria aproveitar e valorizar as formas de harmonizar a experiência interior com o exterior, ainda que caótico, de modo a obter essa integração momentânea com as coisas, quando o eu diminui a pressão sobre o que vê e sente - integração a que poderíamos dar o nome pomposo de iluminação ou epifania, mas que, no meu caso, se descreve melhor como simples integração. Por isso mesmo, não pratico um haikai totalmente tradicional, pois não faço questão da palavra de estação (do *kigo*). Creio que já tenho o suficiente quando consigo centrar numa sensação um dado estado de espírito e produzir a integração de que falei há pouco. E essa sensação não tem, necessariamente, de estar ligada a um elemento claramente identificado a um momento sazonal.

5) Em entrevista para a **Revista do texto poético**, ainda sobre *Memória Futura*, quando afirmado sobre a influência drummondiana em sua poesia, você a confirma. Mas que outros poetas (de ontem e de hoje – seus contemporâneos) alimentaram, e ainda alimentam, a seara poética de Paulo Franchetti?

Paulo Franchetti: Nos últimos tempos, em alguns meios, se tornou moda castigar Drummond. Os argumentos são pueris em parte, mas são claramente inteligíveis, quando se lê a poesia dos que o castigam e acusam. Eu gosto de Drummond e posso dizer que não há poeta que me agrada mais em língua portuguesa. Valorizo também muito de T. S. Eliot. E de Dante. E de Baudelaire. E de William Carlos Williams. E ainda de Fernando Pessoa e Camões. E de Neruda (que é outro muito castigado hoje em dia...). E também de João Cabral e um pouco de Pound. E outro pouco de Ferreira Gullar. Não sei o que me alimenta aí. Talvez me alimentem mesmo os poetas que não tenho prazer em ler, mas que acabei lendo por um motivo ou outro, como Mallarmé ou Wallace Stevens.

6) Recentemente (2013) você parece ter realizado muitas publicações virtuais de seus poemas – via *Facebook*. Em alguns momentos quase que diariamente. Como foi essa experiência? De que maneira esse tipo de publicação se assemelha ou se distancia da organização de um livro (pensando em duas questões “cabralinas”): na busca da aproximação/interação dos poetas aos novos meios de comunicação e, com isso, agregando, novos leitores; no velho estigma de que o poema deve ser um objeto trabalhado e retrabalhado exaustivamente?

Paulo Franchetti: Foi uma experiência interessante. Depois de organizar o livro *Deste lugar*, dediquei-me a escrever novos poemas e a reescrever sistematicamente poemas mais antigos. Fiz uma primeira seleção, a que denominei *Outro*, e uma segunda seleção, a que denominei, talvez por estar cansado, *Último*. Esse primeiro título era composto de 60 poemas, distribuídos numa sequência significativa. Então decidi que iria publicar um poema por dia, durante 60 dias, e observar a reação. Eu já tinha feito isso, de forma menos regular, com os poemas de *Deste lugar*. Com *Outro*, pude sentir de forma muito impactante para mim, nos comentários feitos na página e nos comentários feitos *inbox*, a reação de leitores de cultura e formação muito díspares. E eu ficava muito feliz quando os dois extremos da recepção convergiam. Porque eu de fato creio que a técnica, em si mesma, não faz nenhum sentido, nem tem qualquer relevância além da exibição e celebração do virtuose. A técnica é algo que se usa para produzir um efeito. Que esse efeito seja só a constatação da própria perícia técnica é algo de uma pobreza muito aborrecida. Então: se componho um poema e nele trabalho até obter um objeto sofisticado, no qual o intertexto com uma obra clássica, por exemplo, seja sutil e a forma seja totalmente funcional, o que eu quero é que o leitor preparado possa apreciar o quadro total, mas quero também que o leitor não profissional das letras possa *sentir* o poema, possa compreendê-lo de modo também muito amplo. Que o poema *atue* sobre a sua sensibilidade. Porque qual o sentido de incorporar um intertexto se eu não puder, com essa incorporação, aumentar o poder do meu poema com o que já se disse melhor do que eu mesmo conseguiria dizer? O ganho de densidade cultural existe sempre, claro, mas para mim é sempre secundário e me parece perigoso, porque é fácil usar alusões e referências intertextuais apenas para patentear cultura e acenar, com cumplicidade, para os professores universitários que se ocupam da crítica de poesia e precisam preencher o Lattes. Mas isso não é o que me interessa.

7) Já faz alguns textos que você vem confrontando, e de forma dura, boa parte da crítica literária que se faz hoje em dia – inclusive, por conta desta posição, se envolvendo em algumas polêmicas. E esta “crítica de exaltação” que também contamina o funcionamento interno da academia (alimentando aquela e sendo por ela alimentada), não parece estar longe de terminar. Isso faz com que a poesia perca espaço no meio editorial – pois o que se logra é apenas um espaço ilusório onde somente os “iniciados” sobrevivem? É possível, na academia, na crítica e na vida literária, respirar “fora da bolha”?

Paulo Franchetti: Creio que o panorama crítico hoje no Brasil é bastante desolador. E especialmente desolador nos jornais de grande circulação. Nas poucas vezes que leio resenhas em jornais de grande tiragem, o interesse e a paciência se esgotam logo. Pode ser um problema meu. Mas é assim que sinto. O que vejo ali, o mais das vezes, é o raio-x do poder do marketing das editoras. Não adianta ter nostalgia do tempo em que Candido escreveu sobre os romancistas no Norte ou sobre algum livro publicado por uma obscura casa editorial. Hoje, quem decide o que o crítico vai ler e resenhar é o editor. E é ele quem destina os livros a este ou aquele crítico do staff. Como num programa de calouros, alguns assumem o papel de malvados, de bad boys. E têm sua função no jornal: é para eles que o editor vai destinar certo tipo de livros, antecipando (ou tentando antecipar) o resultado. Outros podem ser lenientes, compreensivos e otimistas. E para esses também o editor vai endereçar um tipo de livro ou os produtos de um dado selo editorial que lhe é caro. Cada um encontra a sua solução de compromisso, de modo a receber projeção na mídia e receber o pagamento pelo texto cada vez mais breve e menos exigente. Mas a questão que não se pode eludir é que, no jornal, para o crítico avulso, que não tem coluna própria e liberdade, a crítica perde algo essencial, constitutivo: a eleição do objeto, a escolha do livro ou assunto sobre o qual acha que é relevante se pronunciar naquele momento. Sem isso, seja lá o papel que o crítico escolha para si, a crítica é mero instrumento de mercado. Mas não é só esse o problema da crítica. Há vários jornais e revistas literárias mantidos pelo poder público ou patrocinados por ele, direta ou indiretamente. E há revistas de difusão cultural e uma infinidade de blogs. Mas aí também a crítica no geral aborrece e tem pouco interesse. Do meu ponto de vista, porque há poucos críticos que tenham algo a dizer sobre literatura para o público em geral. E porque muitos dos que escrevem crítica são ou

aspirantes à academia e já escrevem na vulgata do momento, ou são escritores e jornalistas sem preparo para a crítica. Ou, o que não é tão raro, são ambas as coisas ao mesmo tempo. Dentro da universidade, a crítica das obras literárias contemporâneas não se destina ao leitor comum, mas ao público universitário, e tem a forma de artigo em revista especializada ou de dissertação. E não preciso dizer nada sobre os efeitos nocivos da pressão por publicações e das modas teóricas que consomem o tempo de leitura e produzem distorções curiosas, como o tédio perante a literatura e a sua desqualificação frente à suposta maior relevância e interesse da Teoria para o nosso tempo. Aqui, a pergunta conhecida pode ser feita sem remorso: maior relevância e interesse para quem, cara-pálida? Não obstante, eu creio que a universidade é ainda o refúgio da crítica. Com todos os seus problemas, a universidade abre um espaço para o contraditório. Paga-se, é verdade, um preço muito alto por não andar com a manada ou não obedecer ao capataz desta ou daquela escola. Mas sempre é possível manter, quando se quer de verdade, a espinha ereta e a cabeça no lugar. Essa é uma diferença fundamental entre a universidade e o mundo da imprensa: na universidade é ainda possível tourear os mecanismos do mercado e a opressão dos interesses editoriais, isto é, financeiros. Bem como se tem ali margem para fugir à pressão e à conveniência da filiação às panelinhas de poder simbólico. Por isso, é de lamentar muito que a universidade não tenha conseguido ultimamente produzir um volume considerável de crítica interessante para fora do seu âmbito e da sua comunidade fechada.

8) Como você diz em um de seus textos: “O certo é que não há como saber, neste momento, o resultado do jogo em curso. Para usar uma analogia com o xadrez, não se trata de um final de peões; pelo contrário, ainda há muitas peças livres, movendo-se pelo tabuleiro. Não há, portanto, como prever, a não ser como projeção de desejo e como forma de se guiar nas tensões da posição presente, o que será o futuro da crítica nas próximas décadas no Brasil.”. Aproveitando a comparação com o xadrez, e sobre a questão da crítica, este meio-jogo em que estamos é um meio-jogo mais tático (violento, confuso) ou mais posicional (estratégico)? Falhamos no cálculo? Sem buscarmos tais previsões, mas quais são os seus desejos sobre a crítica? O que você, especificamente, busca como crítico e quais são alguns dos críticos que admira?

Paulo Franchetti: Para manter a analogia, diria que se trata de um jogo tático. Pelo menos do lado em que gosto de jogar. A estratégia da conquista das posições, da

administração das pequenas vantagens próprias e das supostas deficiências dos adversários não me interessa. O que eu busco não é nenhuma verdade sobre as obras que me interessam, quando faço crítica. Mas sim desestabilizar a visão fechada sobre elas, quando antigas, ou testar o manual do usuário que acompanha as modernas, na forma de prefácios, orelhas, posfácios. No caso das contemporâneas, porque é evidente que tenho uma aposta, uma crença, um desejo de ação sobre o presente, uma vontade de interferir no que julgo que está mal parado e de valorizar o que me parece bom. Com todos os riscos que as escolhas trazem. No caso das obras do passado, penso que uma função relevante da crítica é descrever as camadas de interpretação que se foram sobrepondo ao longo dos anos ou séculos, para fazer com que o leitor de hoje possa não só ver a construção do sentido ou sentidos canônicos (e, assim, desnaturalizá-los), mas também arriscar a sua leitura fora deles. Dentre os críticos do passado, admiro Antonio Candido. Poucas pessoas na universidade paulista talvez tenham criticado tanto em textos públicos algumas posições e postulações de Candido como eu fiz. Mas isso nada tem a ver com repúdio ou falta de admiração. Pelo contrário. Creio que a *Formação da literatura brasileira* é um livro fenomenal. Apesar da tese que o estrutura. Os capítulos sobre os autores até hoje me parecem estar entre o que de melhor se escreveu sobre cada um deles. E nos livros posteriores me seduz sempre a escrita límpida, despida dos trejeitos tecnicistas, e a grande capacidade analítica. Ainda quando não concorde com o pressuposto ou com as conclusões. Admiro também os críticos combativos e destemidos, capazes de afrontar reputações e guildas literárias (pagando o preço por isso), como é o caso de Luis Dolhnikoff, que sequer tem o respaldo de um título ou um cargo universitário ou editorial. Mesmo quando erra muito, um crítico como esse tem mais interesse, para mim, do que dez bem comportados repetidores dos padrões dominantes de julgamento. Suas críticas às traduções e a algumas puerilidades poéticas de Augusto de Campos, por exemplo, só não tiveram mais repercussão porque se montou imediatamente a barreira da contenção crítica que, muitas vezes, deságua em abaixo-assinado de celebridades e pseudo-celebridades.

9) Aproveitando a analogia feita sobre o xadrez, e pedindo licença para uma questão um pouco mais pessoal, qual foi, ou é, a sua relação com o xadrez? Em que o jogo e a literatura se tocam?

Paulo Franchetti: Hoje apenas jogo contra o meu *iPhone*. E perco muitas vezes. Mas houve um momento em que tive de optar entre o xadrez e a literatura, pois ambos tinham enorme importância em minha vida e consumiam muito do meu tempo. Optei pela carreira literária. E sinceramente não me arrependo. No Brasil, é mais fácil viver como professor do que como enxadrista. Não pensei sobre relações entre a literatura e o jogo, mas me marcou um comentário que o meu mestre Alzir Biava fez. E sempre me lembro dele, quando discuto problemas de história literária. Eu estava estudando uma partida de dois mestres, acompanhando os comentários da *Ajedrez*. Em certo ponto, logo no começo da partida, o comentarista anotou: Lance desastroso! Fragiliza a casa tal, que será explorada pelo adversário e conduzirá à derrota! – ou algo assim, mas cheio de pontos de exclamação. Eu olhei bem a posição e o lance me pareceu justificável, comum. Segui a partida até o fim e, de fato, a fragilidade da tal casa teve um papel muito importante na partida. Então, pasmo, perguntei ao mestre como era possível identificar assim as consequências que um lance teria após 40 e tantos outros. E ele me respondeu: é que o comentarista já tinha visto o final da partida. E completou: se um dos lances tivesse sido diferente, a partida poderia ter tido outro rumo. Assim também quando tratamos do passado, ensinando literatura ou fazendo história literária. A diferença é que o comentarista de fato viu o final da partida. A gente acha que está vendo, mas às vezes ainda há muito jogo pela frente.

10) Você poderia deixar algum de seus poemas para nós?

Paulo Franchetti: Sim, posso. Mas queria que fosse você a escolher dentre esses que lhe envio.

Abaixo, constamos todos os poemas enviados por Paulo Franchetti, numerados por nossa conta:

1)

No ar seco do meio da tarde,
Enquanto as uvas esticavam
Sua casca rija, e o sol fazia
As pedras cantarem na voz das cigarras,
Quando o pão sobre a mesa, endurecido,

Aguardava a fome da mão que o partisse,
 Ouvi outra vez a desesperada canção,
 O chamamento ao sentido, o lamento
 Da perda e as tantas versões
 Do anúncio vazio
 Brilhando sob o céu vazio.

2)

Vivo do que não existe.
 O intervalo
 Movimenta a roda – o oco
 Permite o uso
 Do copo – isso aprendi
 No caminho.
 Assim também me habita
 O deus inexistente –
 E a forma vazia do seu amor
 Me faz falar.

3)

O hábito de conversar com os mortos
 Oculta a sua morte.
 Lemos suas palavras, divisamos motivos.
 Sua vida em nós persiste.
 Mas estão mortos.
 Seu momento foi igual ao nosso.
 A dor, a alegria, o que passa.
 Igual.
 Também a nossa vida escorre.
 Cremos que a nossa conversa se junta,
 Ainda que no artigo da morte,
 A outras conversas mortas.
 Quando este ficou viúvo, a vida
 Lhe foi difícil, arrastou-se como pôde.

Quando aquele ficou louco,
 A vida o habitou como a água uma toalha
 Largada sobre a cama.
 Suas palavras, porém, dispersas aqui e ali,
 Ainda falam, contam o que foi, o que podia ser,
 O que não terá sido – voz sem boca, rosto sem corpo.
 Mas é certo: quando mortos, não haverá memória
 Em nós, os mortos – a lembrança
 Entre os vivos poderá durar
 Ou não durar, mas sabemos
 Que também isso será indiferente.
 Nada dirá a quem não diz, a quem
 – Sem mistério e sem razão –
 Já deixou de existir.

4)

Eis o caminho
 Conhecido:
 A juventude agita
 O pó,
 A velhice o recolhe
 Nas narinas.
 Os que andamos no meio,
 Todos os que andamos no meio,
 Confundindo o talvez e o não,
 Apenas podemos imaginar
 O jogo: sem vencedor
 Nem vencido.
 As espigas ceifadas servem
 Outra vida, a carne espedaçada
 Outra carne – o sol da juventude
 Aquece, o da velhice apenas brilha
 Nas margens do céu frio.
 Mas agora, sobre o teu corpo,

Enquanto a minha idade avança
E o desejo não cede, a morte
Repetida, ainda uma vez mentida,
Consola e exalta – e faz cantar.

5)

Tu és aquilo de que te lembras.
O que foi e o que não pôde ser.
A verdade, uma pedra imóvel
Sob a água funda, a folha
Rápida, o brilho inconstante
Do sol nas cristas móveis.
A história repetida
Até ser a tua história.
Mas não a que a noite apagou
Ou a luz da manhã fez esquecer.
O que crês mais do que o que sabes.
O que agora sentes e o que sentes
Que sentiste, mesmo se não, porque tu
És apenas aquilo de que te lembras
De ti.

6)

Talvez assim: a água corre
Para o centro da terra,
O fogo ergue a língua vermelha
Para o céu, onde as nuvens
Livres vagueiam
Sobre a ponta da montanha.
E eu, enquanto a tarde escorre seu calor,
Falo de mim de uma forma
Que não entendo.
Espero das palavras, como das frutas
Que caem de maduras, que mostrem

Seu segredo.

A entrega ao seu destino.

E aqui me sento, em vão buscando,

Na sua carne desfeita,

A semente viva

Do adiado renascer.

7)

Onde havia só silêncio

Cortado por grito de pássaro,

Sopro de vento, esparsos

Rumores de folhagem, ali disse

E esperei. A palavra morreu

No ar, misturada

Na poeira – aqui, eu disse

Mais alto, aqui viemos

Em busca de sinal,

Espada de fogo a erguer-se,

Desenho apagado a revelar-se

No horizonte – minha mulher e eu.

Ouvido e coração atentos

Às inflexões da terra

Queimando sob o sol, pisando

A erva seca,

Esperamos.

E o eco ora amorteceu, ora veio

Devolvido pela pedra dura, enquanto

Ali nos sentamos, recordando

Fábulas do deserto

E da perdida terra de Sião.

8)

CARTA

Parece feliz – me diz – entretanto
As suas palavras caminham
Para longe: a dor, o fim – suas notas
Combinadas – e as tantas inflexões
Da perda e do abandono.
Sim – eu digo – para isso servem,
Quando o corpo lhes pede: outra
E outra vez empurram o que volta,
O que é resto, coisa morta – e a mente respira
Quase uníssona, quase livre.
Muito nos diríamos, talvez, sobre
Sísifo, Orfeu e o exorcismo,
Fosse outro tempo, fôssemos nós outros –
Os que em presença sem dolo nos falássemos –
E a vida sem tormentos nos fluísse.
Mas lhe envio estas notícias, meu
Amigo, sem muito lamentar: possa
Este gesto ser o que não há
Como ser: apenas estar,
Sem perguntas dolorosas.
E na forma limpa e algo fria,
Neste ramo que aqui se estende sob o sol
Pálido e fraco do inverno que começa,
Como resposta receba, prosaico e essencial,
O abraço possível – de palavra.

9)

A alma do vale nunca morre.
Essa frase, que não diria,
Me perturba: alma do vale!
E ecoa: assim a água ocupa
O lugar humilde,
E o côncavo triunfa, ao recolher.
E agora, tendo percorrido todo

O caminho da descrença, volto.
E aceitando estas palavras
Entendo o que me é dado
E em paz repito: retira-te logo
Que a tua tarefa tenha terminado.

10)

OUTRA CARTA

Ainda está escrevendo
Poemas sobre o êxtase?
Assim me pergunta o amigo,
E eu sinto o luto das palavras
E o centro escuro onde brilha
A nostalgia da certeza.
E no entanto não é muito,
Nem é nada:
O sol escreve na crista de água,
A saliva sobre a pele seca,
O vento na forma cambiante do capim.
Queria responder: eis o que leio,
O que agora me fala.
Mas digo apenas: não escrevo
Poemas sobre o êxtase.
Este é o correr tranquilo dos dias,
O seu acender-se e apagar-se regular.
Minha voz, a música, o amor, o vinho
Nele, como nesta rima, apenas,
Sem maravilha, nem gestos teatrais,
Encontram seu lugar.

**A POESIA DE MÁRIO DE ANDRADE, EM VERSOS DE
ROBERTO PIVA E DE CARLOS FELIPE MOISÉS**

**MÁRIO DE ANDRADE'S POETRY IN ROBERTO PIVA AND
CARLOS FELIPE MOISÉS VERSES**

Cristiane Rodrigues de SOUZA¹

Resumo: Os poetas da Geração 60 são marcados pelo ecletismo. No entanto, um dos pontos em comum entre, principalmente, Carlos Felipe Moisés e Roberto Piva, é o interesse nos versos e na figura de Mário de Andrade. Como afirma Cláudio Willer, em texto que fecha a Antologia poética da Geração 60, o escritor modernista aparece em poemas de Piva e de Carlos Felipe como vulto a acompanhar os dois poetas. No entanto, a leitura detida de poemas dos dois autores revela não apenas a figura de Mário de Andrade acompanhando-os em suas andanças poéticas, mas também a intertextualidade constante que Carlos Felipe e Piva realizam com a obra do poeta modernista, ao retrabalharem temas, versos e ritmos do autor de *Paulicéia desvairada*. O presente trabalho, portanto, por meio de estudo de poemas representativos de Roberto Piva e Carlos Felipe, estabelece proximidades entre o poeta do começo do século XX e os dois outros autores, desvelando de que maneira a obra dos poetas contemporâneos se inserem no que se pode chamar de “estética de vestígios”.

Palavras-chave: poesia contemporânea, Carlos Felipe Moisés, Roberto Piva, Mário de Andrade

Abstract: The poets that participate of the “Geração 60” are marked by the eclecticism. However, one of the similarities between them, specially Carlos Felipe Moisés and Roberto Piva, is the interest in the verses and in the ige of Mário de Andrade. As affirms Cláudio Willer, the modernist writer appears in Piva and in Carlos Felipe’s poems as a shadow that follows the lyrical subject. However, the study of their poems reveals not only the figure of Mário de Andrade but also the relations between Carlos Felipe and Piva poems and Mário de Andrade verses, as well as the contemporary poets rewrite

¹ Professora de Teoria da Literatura e de Literatura Brasileira do curso de Letras do Centro Universitário Barão de Mauá. CEP 14090-180 – Ribeirão Preto – SP – Brasil. c_rodrigues17@yahoo.com.br

themes, verses and rhythms of the author of Paulicéia desvairada. The present paper, therefore, establish relations between the poet of the begin of the XX century and Piva e Moisés, revealing that their works are inserted in a so called “estética de vestígios”.

Keywords: contemporary poetry, Carlos Felipe Moisés, Roberto Piva, Mário de Andrade

O termo “Geração 60” foi usado pela primeira vez por Pedro Lyra, em 1995, retomado, depois, no título da *Antologia poética da geração 60*, lançada pela Nankin, em 2000, com organização de Álvaro Alves de Faria e de Carlos Felipe Moisés, elencando os poetas publicados em 1960 por Massao Ohno, na *Antologia dos novíssimos*, como Cláudio Willer, Roberto Piva, Carlos Felipe Moisés, entre outros.

Em texto publicado nesse livro, Antônio Fernando de Franceschi, citado por Willer, discorre sobre traços dessa geração.

A verdade é que os Novíssimos nunca tiveram o viés escolástico dos concretos, não se organizaram como movimento nem defendiam teses relacionadas com um “projeto geral de criação”. [...] Foram, de algum modo, o oposto dialético dos concretos na década de 60 [...] Predominava um ecletismo de base nessa constelação literária, onde se percebia também – e nisso com os concretos – grande interesse pelos poetas brasileiros da geração de 22 (FRANCESCHI apud WILLER, 2000, p. 226).

Willer lembra que, apesar da não identificação com a busca da especificidade brasileira, empreendida pelos primeiros modernistas (2000, p 227), há um traço da geração de 60 que a liga fortemente com um dos poetas de 22, Mário de Andrade, a saber, a ligação com a cidade de São Paulo.

Ao esboçar um painel futurista daquela São Paulo ainda provinciana, [...] Mário anteviu a metrópole futura, o desvario que precisaria de mais algumas décadas para instalar-se. [...] Ler Mário era duplicar a vivência de São Paulo, frequentando, também no plano do texto, os lugares por onde se transitava no cotidiano, assimilando sua contribuição para a visão poética do espaço urbano. (WILLER, 2000, p. 229).

A figura de Mário de Andrade, como lembra o estudioso (2000, p. 230), aparece em poemas de Roberto Piva e de Carlos Felipe Moisés como vulto a acompanhar os

dois poetas, assim como Virgílio, na *Divina comédia*, seguia Dante, como se pode perceber, por meio dos poemas a seguir:

Mário de Andrade em San Francisco

Dez horas da noite.
Percorro os meandros do Chinatown em San Francisco
e entre becos de névoa e olhares aflitos
é a ti que procuro
– São Paulo, comoção da minha vida –
na voz de Mário, teu poeta [...]

Dez horas da noite.
Vem, Mário, vou mostrar-te San Francisco, [...]
(MOISÉS, 1998, P 92-3).

No Parque Ibirapuera

Nos gramados regulares do Parque Ibirapuera [...]
A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam
[minha
imaginação [...]
o vento traz-me o teu rosto [...].
É noite. E tudo é noite. [...]
É noite nos teus poemas, Mário!
Onde anda agora a tua voz?
[...] devo
seguir contigo de mãos dadas noite adiante [...]
Não pares nunca meu querido capitão-loucura
Quero que a Paulicéia voe por cima das árvores
suspensa em teu ritmo
(PIVA, R. 2005, p 64-5).

Paranoia, de Roberto Piva

Como deixam entrever os versos citados de “No Parque Ibirapuera”, em que o poeta convoca o “capitão-loucura” para seguir com ele por suas andanças por São Paulo, a entrega ao delírio é traço marcante dos versos de Piva.

O poeta entregava ao delírio sistemático a condução do lirismo, fazendo de seu comportamento desregrado também o modo de ser de sua linguagem [...] Piva mergulha numa associação desconcertante de imagens visionárias em fluxo contínuo, aproximando-se de um ritmo oratório de prosa, cuja eloquência elevada serve, paradoxalmente, para dar vazão a um arsenal de virulências (ARRIGUCCI, 2010, p. 50-1).

Assim, por meio de versos que, como os poemas de *Pauliceia desvairada*, não foram feitos para leitura de “olhos mudos”, mas antes para que fossem cantados e urrados, como diz Mário de Andrade, no “Prefácio interessantíssimo” (ANDRADE, 1993, p. 76), Piva enaltece a loucura e a alucinação conseguidas por meio de narcóticos, descendo ao baixo corporal e a expressões blasfemas (ARRIGUCCI, 2010, p. 51). Além disso, é bom lembrar que mesmo antes dos movimentos libertários de 1968, como diz Arrigucci, o poeta faz apologia ao homossexualismo e escancara o erotismo.

Percebe-se ainda, em “No Parque Ibirapuera”, outro traço que aproxima Piva de Mário, a saber, a poesia itinerante. Como afirma Candido, no texto “O poeta itinerante”, Mário retoma dos românticos o tipo de poesia em marcha, “de modo que o espaço se interioriza à medida que, por sua vez, propicia uma fusão particular entre sujeito e objeto” (ARRIGUCCI, 2010, p. 55-6).

Pensando de maneira semelhante, Fábio de Souza Andrade percebe que a consciência do poeta da década de 1960 que perambula pelas ruas de São Paulo é o “palco para o rearranjo das coisas do mundo” (2001, p 76). Assim, de forma semelhante ao poeta arlequinal, que sente em si a fragmentação da Pauliceia e, depois, a do Brasil multifacetado, em Piva, “o ritmo do encontro com o mundo é o do choque, da ruptura que repercute sobre o corpo do poeta [...]. Fissuras, rasgos [...] recompõem-se em [...] colagens armadas pelo olhar ferido [...] que busca [...] romper [...] o mal-parado estado das coisas” (ANDRADE, 2001, p 77).

Arrigucci acredita que a poesia de Piva nasce do “corpo a corpo do Eu com o ambiente urbano” (2010, p.54) e não apenas como resultado de soma de influências. No entanto,

a poesia [...] não é necessariamente apenas a tradução direta da experiência imediata. A visão do poeta pode estar mediada pelas leituras em que se embebeu e que retornam à sua imaginação [...]. Ele tem sempre os olhos fixos no chão mais próximo da “Pauliceia desvairada”. [...] É Mário de Andrade o companheiro mais afim e tutelar, diversas vezes lembrado em suas andanças através das ruas noturnas (ARRIGUCCI, 2010, p. 54-5).

Aproximando Mário de Andrade a Roberto Piva, Arrigucci lembra que, enquanto Piva retira da cidade feia e suja, retratada realisticamente por ele, o “ouro mais raro, o que a poesia consegue cunhar com as palavras”, na poesia de Mário, basta à

sensibilidade do poeta captar momentos, como aqueles descritos na série de “Paisagens” do livro de 1922 (ARRIGUCCI, 2010, p. 56-7).

É evidente que a cidade de São Paulo de Piva é mais “complexa e caótica, transida de desejo, cuja visão noturna se quebra no espelho de miríades de focos de luz” (ARRIGUCCI, 2010, p. 57), do que a Pauliceia de Mário de Andrade. No entanto se, no lugar de compararmos as “Paisagens” mariodeandradinas com os versos de *Paranoia*, como faz Arrigucci, retomarmos, por exemplo, o poema “Noturno”, de *Pauliceia desvairada*, perceberemos que a cidade de Piva já está delineada e sugerida nos versos do modernista.

Noturno

Luzes do Cambuci pelas noites de crime...
Calor!... E as nuvens baixas muito grossas,
Feitas de corpos de mariposas,
Rumorejando na epiderme das árvores...

Gingam os bondes como um fogo de artifício,
Sapateando nos trilhos,
Cuspindo um orifício na treva cor de cal... [...]

(ANDRADE, 1993, p 95)

As imagens contrastivas invocadas nas duas primeiras estrofes do poema – luzes da cidade na escuridão noturna e o bonde iluminado em meio à treva, paradoxalmente clara – mostram a tensão entre a civilização moderna (luzes da cidade, luz do bonde) e a libido, lado primitivo do homem, que persiste em meio aos avanços civilizatórios, transparecendo por meio da imagem das mariposas, insetos noturnos, ou mulheres da noite (prostitutas), que formam nuvens pesadas a sussurrar sensualmente em torno das árvores (SOUZA, 2006, p. 39)

Contrastando com o recato da voz lírica a observar (desejante) a volúpia da noite, sem se entregar, entretanto, ao ardor noturno, apesar de instigada pelo perfume invasor das grades de jasmim, cujo odor forte penetra nos aposentos em que se protege o poeta, as personagens noturnas se entregam aos desejos libidinosos – “Mas eu... Estas minhas grades em girândolas de jasmim,/ Enquanto as travessas do Cambuci nos livres/ Da liberdade dos lábios entreabertos!...”. (SOUZA, 2006, p. 40).

As fanfarras dos amantes, ao lado do murmurejo insistente das mariposas e do refrão entontecedor do vendedor de batatas – “Batat’ assat’ô furnn!...” – que, por meio

da sonoridade de seu verso, incita a fome (sensual) dos habitantes da cidade, atormentam o eu poético, envolvendo-o no delírio noturno que, na interpretação de Telê Ancona Lopez (LOPEZ, 1996, p 29), traduz a influência do tema da loucura, explorado pelo expressionismo alemão, na obra de Mário de Andrade (SOUZA, 2006, p. 41).

Já estão sugeridos, portanto, no poema de Mário, a complexidade, o caos e a libido da cidade noturna cantada por Piva, poeta que, no “Poema porrada”, de *Paranoia*, estraçalha, espalha e refaz versos de Mário de Andrade.

Poema porrada

[...] eu quero a destruição de tudo o que é frágil:
cristãos fábricas palácios
juízes patrões e operários
uma noite destruída cobre os dois sexos
minha alma sapateia feito louca [...]
eu preciso dissipar o encanto do meu velho
esqueleto
eu preciso esquecer que existo
mariposas perjuram o céu de cimento
eu me entrincheiro no Arco-Íris
Ah voltar de novo à janela
perder o olhar nos telhados como
se fossem o Universo
o girassol de Oscar Wilde entardece sobre os tetos
eu preciso partir um dia para muito longe
(PIVA, 2005, p 66)

Na cena da cidade, o olhar do poeta capta, em fragmentos, o sapatear, não dos bondes, como no poema de Mário, mas de sua alma. Além disso, encontra mariposas similares às do “Noturno” e deseja se fechar em casa em segurança – “Ah voltar de novo à janela” –, da mesma forma como o eu lírico do poema modernista ficava a salvo dos desejos da noite, atrás de suas grades de girândolas.

No entanto, se aproximarmos outro poema de Piva – “Rua das palmeiras” –, ao “Sambinha” (*Clã do jabuti*, 1927), de Mário de Andrade, do qual o primeiro retoma e reconstrói traços, podemos perceber o contraste, de que fala Arrigucci, entre a cena oferecida pela cidade aos olhos do poeta-passante modernista e os golpes dados pelo poeta da década de 1960 na realidade difícil da mesma rua das palmeiras, pela qual passaram as duas operárias graciosas de “Sambinha”.

Rua das Palmeiras

meu impulso de conquistar a Terra violentamente descendo uma rua
gasta
minha vertigem entornando a alma violentamente por uma rua
[estranha
os insetos as nuvens costuram o espaço avermelhado de um céu sem
[dentes [...]
meninas saem de mãos dadas sem que a Tarde deixe marca nas unhas
os aviões desencadeiam uma saudade metálica do outro lado do
[mundo
colunas de vômito vacilam pelos olhos dos loucos [...]
o tapume os vultos meu delírio prestes a serem obliterados pelo
crepúsculo [...]
no ar no vento nas poças as bocas apodrecem enquanto a noite
soluça no alto de uma ponte

(PIVA, 2005, p 59)

Sambinha
Vêm as duas costureirinhas pela rua das Palmeiras.
Afobadas braços dados depressinha
Bonitas, Senhor! que dão até vontade pros homens da rua.
As costureirinhas vão explorando perigos... [...]

Falando conversas fiadas
As duas costureirinhas passam por mim.
-Você vai?
- Não vou não!
Parece que a rua parou pra escutá-las.
Nem trilhos sapecas
Jogam mais bondes um pro outro.
E o Sol da tardinha de abril
Espia entre as pálpebras sapiroquentas de duas nuvens.
As nuvens são vermelhas.
A tardinha cor-de-rosa. [...]
(ANDRADE, 1993, p 175)

No poema de Mário de Andrade, ao desenhar, liricamente, o andar das duas mulheres, a voz poética capta o movimento dançante do andar “depressinha” – sincopado – em passos curtos e rebolantes, dançado pelas amigas. O seu andar apressado, ritmo ditado pela velocidade cosmopolita, desenha o movimento do samba que, sensual, desperta desejos nos homens – “afobadas braços dados depressinha (...) dão até vontade pros homens da rua.” (SOUZA, 2006, p. 89-90)

A rua, os trilhos e, até mesmo, o sol param, admirados, a observar as “dançarinas” de braços dados. Como testemunha, o “Sol” espia, por trás das nuvens, o arrojo dessas duas brasileiras, pintando na paisagem – nas nuvens vermelhas e na

tardinha cor-de-rosa – as vontades despertadas nos homens. (SOUZA, 2006, p. 91). Ao criar a imagem do Sol que “espia (as costureirinhas) entre as pálpebras sapiroquentas [vermelhas] de duas nuvens”, como um grande olho, o eu poético emoldura, na cena urbana, o olhar curioso do solista mestiço. (SOUZA, 2006, p. 92)

Já no poema de Piva, o eu lírico não apenas narra, como *flâneur*, a cena cotidiana, identificando-se, até certo ponto com ele, mas deixa seu “impulso de dominar o mundo” e a sua “alma” transbordada pela vertigem, misturar-se, de forma violenta, à paisagem. Como diz Arrigucci,

a cidade é a matéria de que se nutre a obra de Piva, mas ela se projeta também sobre sua linguagem, cujos alicerces e andaimes ficam de vez em quando à mostra, soltos no ar, como parte fragmentadas que não se juntam nem se completam, interrompendo-se no meio do caminho. (2010, p 54).

Por meio de versos eloquentes e declamatórios, Piva recupera elementos do poema de Mário de Andrade, sobrepondo-os, de maneira fragmentada, a cenas da cidade, atualizando, de maneira lisérgica, o modo de arranjar polifonicamente versos harmônicos, empreendido por Mário de Andrade na *Pauliceia desvairada*. Dessa forma, descendo por rua gasta – a mesma rua das palmeiras do poema de Mário –, o poeta da década de 1960 vê insetos e nuvens a *costurar* o céu avermelhado, como o do “Sambinha”, e reencontra “meninas de mãos dadas”, no crepúsculo que não apenas observa a cena, como no poema de Mário, mas oblitera esses elementos, colocados, pelo eu lírico, de forma fragmentária e delirante, ao lado de outros recortes – “aviões”, “colunas de vômito”, “tapumes”, assim como a imagem da noite (do poeta) a soluçar “no alto de uma ponte”².

A maneira violenta de Piva misturar-se à paisagem, apesar de diferente do andar observador do eu dos versos de “Sambinha”, é atualização de outro traço da poesia de Mário de Andrade, a saber, a entrega do eu poético modernista, como boi sacrificial multifacetado, para a mistura com a cena de São Paulo, assim como com o Brasil – “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta” –, como fica claro nos versos de “Amar sem ser amado, ora, Pinhões”, de *Remate de males* (1930):

Me perdi pelas sensações.
Não sou eu, sou eus em farrancho,

² Referência à “Meditação sobre o Tietê”, de Mário de Andrade

E vem lavar minha retina,
Em maretas de poeira fina
Todas as coisas tamisando,
O Tâmis das ilusões.

Me dissolvo por essas águas!

[...] Cavam a terra do jardim
é no meu peito. Como um óleo,
me esparramo pela cidade,
E as coisas, nessa intimidade,
São um dilúvio de olhos, olhos
Meus, assuntados sobre mim.

Tudo se funde em minha vista.
(ANDRADE, 1993, p 229)

Carlos Felipe Moisés

Apesar das diferenças de tom entre a poética de Piva e de Carlos Felipe Moisés, este autor da geração 60 também invoca em versos a presença de Mário de Andrade, assim como retoma o tema da fragmentação e da diluição do eu lírico, como se pode observar por meio do poema a seguir, publicado, em 1960, em *A poliflauta*.

Devolução

A noite veio, dispersou meu corpo,
e os ventos me passearam pelo campo.
Ah minha carne misturada à terra,
Meus ossos desmanchando-se no frio
secular dos rios que me despejam
envolto em musgo e lama contra as pedras.
Meus olhos desmoronam-se no verde,
A paisagem transpassa-me as retinas; [...]
De minha boca inútil nascem rosas
brancas. Eu chovo, eu vicejo, eu me planto,
e um dia vou brotar por entre as pedras
frias, mais puro, transformado em verde.
(MOISÉS, 1998, p 219-20)

Em *Remate de males*, a dispersão do Eu por meio do vento aparece no início de grupos de poemas que, ao recuperarem as Danças dramáticas brasileiras, como os Reisados e o Bumba-meu-boi, encenam a morte e ressurreição do eu lírico, como boi sacrificial, assim como ocorre à voz lírica de outro poema de Mário de Andrade

(“Toada”, do livro *A costela do Grã Cão*, de 1941), espalhada pelo vento – “No outro lado da cidade,/ [...] foi o vento,/ o vento me dispersou”. No poema de Carlos Felipe, nota-se a mesma fragmentação, iniciada pelo vento e pela noite, dando-se a dispersão do eu na paisagem, integrando-se a ela por meio de participação mítica. Além disso, imagens caras a Mário de Andrade são retomadas no poema – o “verde”, os “rios”, “as rosas”.

No livro *Noite nula*, publicado por Carlos Felipe, em 2008, há a aproximação de poesia e música, tal como ocorre na obra de Mário de Andrade, em que o trabalho com formas musicais, assim como com a sonoridade de fonemas, revelam que o modernista, como diz Wisnik, “é [...] um escritor atraído pela música. Não só porque escreveu tanto sobre música, mas porque toda a sua obra literária pode ser lida como tendo sido escrita sob a influência (num sentido forte e quase doentio: *influenza*) da música” (WISNIK, 1979). Sobre *Noite nula*, afirma Carlos Felipe:

O que eu tentei [...] foi criar [...] algo que um bom conhecedor da música ou do músico em causa fosse capaz de reconhecer nos versos, ainda que estes não o mencionassem, ou que o título o esclarecesse. Aí nós estamos falando de equivalências sonoras, timbres, ritmos, harmonias e desarmonias, estruturas, cadências que aceleram ou retardam etc. Os poemas brotaram mesmo da audição [...] Quer dizer, eu me esforcei pra chegar lá, mas senti que isso estava além da minha capacidade. [...] A solução que encontrei foi apelar [...] para o descritivo-narrativo, quer dizer, as biografias desses músicos todos [...]. E apelei um pouco, também, quando o caso permitia, para as letras das músicas, as circunstâncias. Mas acho que consegui pelo menos um pouco [...] dessa coisa do improviso, das voltas em torno de um tema, das repetições que não repetem, lidando com as palavras como massas sonoras, não só como conteúdos (MOISÉS; SILVESTRIN, 2011).

No poema “Monk & Mulligan”, o poeta recupera o improviso dos músicos de jazz norte-americanos – o pianista Thelonious Monk e o saxofonista Gerry Mulligan –, por meio do corte preciso, que cria o *enjambement*. Como lembra João Carlos Biella, “o poema [...] já figurava como introdução à obra *Lição de casa*³”, tendo sido retomado, em *Noite nula*, com modificações, como “ritmo e versificação distintos [...] e *enjambements* refeitos”⁴.

³ Livro em que foram republicados volumes de poemas de Carlos Felipe, desde a década de 1960, assim como o recente *Lição de casa*.

⁴ Trecho de relatório de pós-doutorado, a ser publicado.

Monk & Mulligan

Toda lição é de casa. Uma ensina a aprender
outra aprende a ensinar. Não sei para quando
será a viagem. Não sei se parti, se já estou
de regresso nem se a lição é de fato minha,
dos pombos que giram no telhado ou do silêncio
entre o sussurro de Monk & o sopro de Mulligan
no meio da sala: 'Round midnight.

Lá fora(
sol alto) lição interrompida. O sal da lição?
Não saber. Sabida, lição já não é. [...]

O que tenho é um retrato na parede
: um menino me fita apaziguado, seu olhar
se dissolve na brisa. Escancaro as janelas
e o calor da tarde me lembra: outono se foi,
inverno se foi, primavera aí vem (o rendilhado
de Monk prossegue & o sopro agudo de Mulligan).
Outra primavera: midday midnight. O menino
salta do retrato, se aninha no sofá e me lembra
a sorrir: é hora de voltar a lição interrompida.
Sorrio que sim, à sombra do jasmineiro
em flor.

É tarde. Não sei a lição (há pouco
estava no jardim). Como enfrentar classe
tão avançada? A sombra se adensa, é noitinha.
O olhar do menino me fita, não sei se do retrato
ou do canto do sofá onde se aninha,
não sei
se do olho iluminado da noite, e sorri. Sorrio
que sim. É a hora. (Monk & Mulligan insistem
agora sim: 'Round midnight. Lição de casa.)

(MOISÉS, 2008, pp. 44-45)

“Monk & Mulligan”, por meio da aparição, ao lado do eu lírico, do menino do retrato, aproxima-se do poema “Reconhecimento de Nêmesis”, do poeta modernista, em que o eu poético se vê menino – “esse garoto feioso” –, rondando pelo quarto, a renovar “a presença [dele nele] mesmo”. Além disso, o trecho “É tarde. Não sei a lição”, de Carlos Felipe, retomam os versos “É tarde. Vamos dormir”, do poema de Mário. No entanto, Carlos Felipe dá outros sentidos à aparição, em seu poema, do poeta-garoto que salta do retrato, já que o mesmo “É tarde”, dito pelo poeta modernista, aponta, em Carlos Felipe, para o que Biella descreve como o “reenceta[r], nos tempos atuais, tempo

de tardividade, [d]o desejo de continuidade do ofício poético, mesmo sabendo tratar-se de falar sobre as mesmas coisas de sempre”⁵, presente na poesia de Carlos Felipe Moisés – “Sei que tudo já foi dito,/ e melhor, tantas vezes./ Mas é minha vez/ de dizer mal-/dito e recomeçar” (MOISÉS, 1998, p.109)⁶.

Por fim, é preciso dizer que, com base nas aproximações entre textos do modernista e dos dois poetas da geração 60, realizadas neste artigo, vemos que o estudo da poesia de Piva e de Carlos Felipe nos leva a perceber que a referência a Mário de Andrade, nos dois poetas, vai além da invocação da figura do modernista, já que ele os acompanha, não apenas como sombra pelo Ibirapuera ou por San Francisco, mas como diálogo constante presente nos versos dos dois poetas contemporâneos.

Referências

- ANDRADE, Fábio de Souza. Retórica da vertigem. In: **Rodapé**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- ARRIGUCCI, Davi. **O guardador de segredos**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- FARIA, Álvaro Alves de; MOISÉS, Carlos Felipe. **Antologia poética da geração 60**. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.
- MOISÉS, Carlos Felipe. **Lição de casa & poemas anteriores**. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.
- _____. **Noite nula**. São Paulo: Nankin Editorial, 2008.
- MOISÉS, Carlos Felipe; SILVESTREIN, Ricardo. **Série Diálogos: Carlos Felipe Moisés**. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4479>>. Acesso em 10 de novembro de 2011.
- PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião**. (Obras reunidas vol 1). São Paulo: Globo, 2005.
- SOUZA, Cristiane Rodrigues de. **Clã do jabuti: uma partitura de palavras**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2006.

⁵ Idem.

⁶ Versos do livro *Subsolo*, de 1989.

**O SILÊNCIO DA PEDRA: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O
NADA, O SILÊNCIO E AS AUSÊNCIAS EM *A PEDRA DO SONO* DE
JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

**THE SILENCE OF THE STONE: BRIEF CONSIDERATIONS ON THE
NOTHING, THE SILENCE AND THE ABSENCES IN *A PEDRA DO
SONO*, OF JOÃO CABRAL THE MELO NETO**

Fabiano Rodrigo da Silva SANTOS^{*1}

Maria Clara GONÇALVES^{**2}

Resumo: Este artigo apresenta considerações sobre as relações entre o motivo das ausências e a poética da obra *Pedra do Sono*, de João Cabral de Melo Neto. *Pedra do Sono*, escrita entre 1940 e 1941 (publicada em 1942), é obra inaugural de João Cabral e se insere em sua produção como um livro singular. Em obras posteriores, o poeta buscou extrair o poema das “coisas concretas” do mundo visível, criando, paradoxalmente, efeitos de abstração. Em *Pedra do Sono*, contudo, o poema surge como um *Fiat* em meio às trevas, e toma o tecido da noite e do Nada como matéria-prima. Por conta disso, o Nada e mais precisamente o silêncio (a forma do Nada mais cambiável com a poesia) surgem como motivos importantes, permeando toda a obra e ditando seu plano imagético e suas reflexões. Tais reflexões orbitam, muitas vezes, em torno das possibilidades de criação em meio às ausências, gerando poemas autorreferentes, que aqui serão tomados como objetos de considerações sobre a poética das ausências na modernidade e seu impacto sobre a obra de João Cabral de Melo Neto.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto, poética da modernidade, motivos das ausências.

Abstract: This paper shows considerations on the relations between the absence's motive and the poetics of *Pedra do Sono*, of João Cabral de Melo Neto. *Pedra do Sono*,

¹ Pós-doutorando (financiado pela CAPES) junto ao programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP). CEP: 05508-900, Avenida Prof. Luciano Gualberto, 403, Cidade Universitária, São Paulo-SP. E-mail pessoal: fabianorssantos@yahoo.com.br.

² Doutoranda junto ao programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Universidade de Estadual de Campinas (UNICAMP). CEP: 13083-859, Rua Sérgio Buarque de Holanda, 571, Campinas-SP. E-mail pessoal: mariaclaragon@yahoo.com.br

writing between 1940 and 1941 (published in 1942), is the inaugural oeuvre of João Cabral de Melo Neto and its inserts in his work as a singular book. In later works, the poet sought to extract the poem of “concrete things” of the visible world, paradoxically, creating effects of abstraction. However, in *Pedra do sono*, the poem arises as a *fiat* between the darkness, and takes the texture of the night and the nothing as substance. Wherefore, the nothing, and especially the silence (the nothing’s form most permeable to the poetry) appears as important motive of *Pedra do Sono*, permeating all the oeuvre and leading its imaging plane and its reflections. These reflections often orbit around the possibilities of creation amid the absences, generating self-referential poems, which here will be subject to considerations on the poetics of absences in modernity and its impact on the work of João Cabral de Melo Neto.

Key-words: João Cabral de Melo Neto, poetics of modernity, motives of absences.

Poeta do concreto; artesão do verbo, que constrói o poema como objeto manual, lírico das coisas, que busca uma fruição de impacto semelhante à frieza da lâmina – entre outras definições –, estão entre as mais comumente atribuídas a João Cabral de Melo Neto. Com efeito, sua obra madura se delineia de acordo com a diretriz de uma espécie de “engenharia verbal” que busca construir uma poética atenta ao material e concreto, além de reflexiva, sobretudo, quando considera o trabalho de configuração do poema. Daí, o metalirismo ser mais comum à dicção de João Cabral que o lirismo confessional. A palavra poética é tanto seu objeto de contemplação quanto seu instrumento de construção. Na poética de João Cabral, poder-se-ia dizer, é mais comum que se veja o poema refletindo sobre si próprio que o eu lírico contemplando-se no espelho das cismas. Nesse sentido, a poesia de João Cabral de Melo Neto vincula-se a uma tendência reincidente na tradição da lírica mais recente, tendência essa reconhecida por Hugo Friedrich, em sua obra *Estrutura da Lírica Moderna*, e definida pelo crítico, como indício de uma crescente preocupação em se tornar a lírica o menos pessoal possível; algo feito como meio de se combater o confessionalismo que desde os românticos, predominantemente, viceja na lírica (FRIEDRICH, 1978).

Isso, todavia, não significa que a lírica moderna e contemporânea, construída sobre a égide deste anticonfessionalismo, tenha se tornado completamente objetiva; pelo contrário, o primado do sujeito parece ter sido uma herança romântica bastante viva e

profícua na lírica da Modernidade. Na verdade, parece que precisamente a tomada do eu como mirante para a realidade (algo subjetivo, portanto) ampara o anticonfessionalismo da lírica moderna, o que apresenta um outro viés do subjetivismo – ora, a lírica moderna buscou apartar-se do tom confessional para dar vazão às impressões, elementos, por sua vez, flagrantemente subjetivos.

Quando o lírico moderno contempla as coisas do mundo, não é com o olhar objetivo das convenções, mas com um olhar particular, que distorce as convenções e busca traduzir o novo por meio de impressões singulares; o lírico moderno vê a realidade por um ângulo oblíquo se comparado com o olhar da convenção. Por isso, pode-se dizer, esse olhar é subjetivo, particular e único. Essa característica parece ser uma constante na lírica moderna, em todas as suas vertentes e diretrizes. Hugo Friedrich, ao buscar definir a “estrutura da lírica moderna” elege dois poetas como referências e precursores das práticas da poesia do século XX – seriam eles Rimbaud e Mallarmé. O primeiro teria ensinado aos poetas mais recentes a volúpia do alógico, o desregramento dos sentidos, a imersão no desconhecido; o segundo teria mostrado os caminhos de uma poesia intelectual que busca a expressão plena, performática e mágica da palavra. Seja de acordo com a tendência alógica, seja de acordo com a tendência intelectual, a lírica moderna sempre busca um novo ângulo para observar a realidade; são palavras de Hugo Friedrich:

[na lírica moderna] a poesia intelectual coincide com a alógica no tocante à fuga da mediocridade humana, ao afastamento do concreto normal e dos sentimentos usuais, à renúncia à compreensibilidade limitante, substituindo-a por uma sugestividade ambígua e pela vontade de transformar a poesia em quadro autônomo, objetivo de si próprio, cujos conteúdos subsistem apenas graças a sua linguagem, a sua fantasia ilimitada ou a seu jogo irreal de sonho, e não graças a uma reprodução do mundo ou a uma expressão de sentimentos. (FRIEDRICH, 1978, p. 144).

Talvez por isso a poesia praticada a partir da segunda metade do século XIX tenha se tornado uma poesia muito menos retórica e muito mais plástica. Se antes, a lírica buscava traduzir de maneira eloquente e impactante as emoções particulares, buscando cativar a empatia do leitor por meio de uma espécie de catarse entre indivíduos, o lirismo mais recente parece buscar traduzir uma visão. O lírico volta a ser vate; vate de um mundo novo e estranho, que se mistura à realidade comum, mas cujos

contornos só o mirante da lírica permite ver. Esse mundo, contudo, desafia a expressão. Daí, o poeta moderno esbarrar amiúde no invisível e no inexprimível, buscando manifestar-se nas lacunas do silêncio e tentando descrever as formas do vazio. Nesse sentido, o poeta também evoca com vivacidade o momento exato em que o poema vem a lume, em uma performance operada com o intuito de conceder à descrição do duro processo de configuração do verbo poético o status de ato de criação que desafia a onipresença do Nada.

João Cabral, por exemplo, reiteradamente canta o processo de composição do poema e assim liga-se a uma tradição bastante sólida na lírica moderna, tradição que tem seu corifeu em Mallarmé e perpassa a lírica de Valéry; tradição que postula uma poética sempre às voltas com as determinações do silêncio e busca combatê-las através da evocação do processo de composição.

É mais ou menos a partir da obra *O engenheiro* (1945) que o tópos do poeta construtor se afirma nitidamente no quadro oferecido pela produção de João Cabral de Melo Neto; antes, contudo, sua identidade lírica é um tanto diferente: mais subjetiva e sensível ao universo interior. O que não impedia, contudo, que produzisse uma lírica atenta às impressões suscitadas pelos objetos; todavia, tais objetos habitavam um universo muito mais interior. O livro de estreia de João Cabral, *Pedra do sono* (1942), apresenta um poeta afeito às sondagens interiores, configurador de um universo sugestivo e onírico que encontra ressonâncias na dicção típica do surrealismo.

Marta Peixoto, no estudo dedicado a João Cabral de Melo Neto intitulado *Poesia com coisas*, lembra um ensaio de autoria do poeta pernambucano intitulado “Da Função Moderna da Poesia” (1954), no qual ele discute uma tendência da poesia moderna, repelida por ele e por ele definida como “atividade intransitiva”; são palavras de João Cabral:

Escrever deixou de ser para tal poeta [o poeta moderno] atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora **atividade intransitiva**, é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo. (MELO NETO, Apud PEIXOTO, 1983, p. 15. Grifo nosso).

Quem fala nesse momento já é o João Cabral maduro, autor de obras como *O engenheiro e Psicologia da Composição* (1947), poeta que, por um lado, aprendeu com

Mallarmé que a poesia “é feita com palavras e não com idéias” (apud. FRIEDRICH, 1978, 184) e, por outro, busca se aproximar o mais possível de uma comunicação direta com o público, adotando mesmo os meios de expressão prosaicos que caracterizam suas obras escritas entre 1949 e 1955, como *Cão sem plumas*, *O Rio* e *Morte e Vida Severina*. Trata-se, portanto, do João Cabral poeta do concreto, perscrutador do objeto em si, da beleza das coisas claras e diretas. Um João Cabral transitivo, portanto. Marta Peixoto argumenta, no entanto, que o João Cabral inicial, autor de *Pedra do Sono* e de *Os três mal-amados* (1943) é poeta que contraria o princípio da transitividade, trata-se de um poeta, segundo a própria terminologia cabralina, intransitivo (PEIXOTO, 1983, p. 16).

Levando-se em conta os aspectos supracitados, uma obra flagrantemente subjetiva como *Pedra do Sono* pode ser tomada como corpo estranho dentro da produção de João Cabral de Melo Neto, a qual possui uma homogeneidade e uma coerência consideradas características distintivas do poeta. Contudo, a obra adéqua-se perfeitamente a trajetória poética de João Cabral pelo fato de vários elementos que seriam reincidentes em sua produção posterior já surgirem em *Pedra do Sono*; dentre esses elementos pode-se citar o destaque dado à experiência do olhar, à observação e a construção do poema como elemento autônomo e autossuficiente. A diferença, no entanto, parece estar precisamente no objeto contemplado pelo olhar da lírica. Se nas obras posteriores, o eu lírico testemunha a batalha pelo desabrochar do próprio poema (como em *O engenheiro*) ou registra com a crueza da linguagem prosaica a beleza igualmente crua da própria vida (*Como em morte e vida Severina*), em *Pedra do sono* a perspectiva lírica registra aquelas visões da imaginação que se perdem ao sabor do ritmo das imagens que se associam em analogias de nexos misteriosos. Mesmo a tentativa de uma comunicação direta com o leitor, que caracterizaria as produções posteriores de João Cabral de Melo Neto, já é, de certo modo, perceptível em *Pedra do Sono*.

Parece subjazer no livro a mesma dicção clara, concreta e direta que se tornaria pedra de toque do estilo de João Cabral; se a dicção dos poemas que compõem *Pedra do Sono* é marcada por certo hermetismo, esse se deve à própria indefinição e fluidez dos objetos contemplados pela perspectiva lírica do livro; ora, a imaginação, os sonhos, as alegorias do inconsciente oferecem objeto difícil de se retratar, por isso o discurso de

Pedra do Sono resvala inevitavelmente no mistério, no indizível, senão no próprio silêncio.

Com efeito, existe uma nota dolorosa que percorre os poemas de *Pedra do Sono* e essa nota parece dever-se precisamente à incomunicabilidade que emerge do centro do discurso poético, à intransponibilidade do silêncio que se impõem quando se pretende comunicar a forma das quimeras. Ora, a angústia provocada pelo indizível, um tópos tradicional da poesia moderna³, surge claramente em *Pedra do Sono*, e quando comparado ao esforço que João Cabral demonstrará em suas obras posteriores para compor o poema com exatidão e concretude – buscando, de acordo com o legado de Mallarmé, fazer falar no poema, antes de qualquer coisa, a própria palavra – permite que se conclua que em *Pedra do Sono*, João Cabral não deu, tranquilamente, licença à intransitividade; antes a intransitividade parece ter-se lhe imposto como algo inevitável, como obstáculo, já que o objeto que buscava contemplar desafiava qualquer forma de expressão. É precisamente a angústia da incomunicabilidade que parece se insinuar no poema de abertura de *Pedra do Sono*; trata-se de “Poema”, curiosamente, um texto voltado para o fenômeno que mais cativou a sensibilidade de João Cabral ao longo de sua obra – a própria poesia e o árduo processo de sua gênese:

POEMA

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma
longe de mim mil metros.

Mulheres vão e vêm nadando
em rios invisíveis.
Automóveis como peixes cegos
compõem minhas visões mecânicas.

Há vinte anos não digo a palavra
que sempre espero de mim.

³ Muitos estudos clássicos sobre a poética da modernidade dão destaque ao papel do silêncio dentro da lírica praticada a partir do Romantismo. Segundo tais estudos, por motivos diversos (que variam desde a eleição do primado da subjetividade, passando pela busca da desautomatização do olhar do espectador por meio do choque, chegando mesmo a implicações místicas), a lírica, em algum momento do Romantismo, começou a tornar-se cada vez mais hermética e incomunicável. Assim, o poeta buscou explorar os limites da expressão ao ponto de resvalar no silêncio e no nada. Entre os estudos que tratam do assunto, é possível citar *Os filhos do Barro* de Octavio Paz, *Estrutura da Lírica Moderna* de Hugo Friedrich, *Os cinco paradoxos da Modernidade* de Antoine Compagnon, *Revolta e Melancolia* de Michael Löwy e Robert Sayer, entre outros.

Ficarei indefinidamente contemplando
meu retrato eu morto.
(MELO NETO, 1995, p. 43).

Nessas três quadras de metro livre e ritmo imagético bem compassado, registra-se o processo de composição que caracterizará a obra; a perscrutação do universo interior em busca da matéria poética; contudo, o mirante para a observação desse universo está localizado a uma distância considerável e bem marcada: “Meus olhos têm telescópios/ espiando a rua,/espiando minha alma/ longe de mim mil metros”. Ou seja, o eu lírico, aqui, contempla sua interioridade sem, no entanto, estar nela imerso; contempla como “o outro”, de um ponto distante, de um ponto que permite ver tanto a sua própria interioridade como a rua. O eu lírico parece buscar nessa distância, a mesma objetividade que se tem ao se contemplar a rua, para poder contemplar a própria alma. Tanto a alma como a rua são objetos que o olhar espia com curiosidade e cautela, e fundem-se – a rua e alma – em uma plaga que apresenta visões estranhas, de signos abertos a significados desconhecidos, mas de conexão evidente. Na segunda estrofe é possível ver mulheres que nadam em rios invisíveis e automóveis “como peixes cegos”: imagens que amalgama de forma misteriosa a concretude da vida e da rua – representada pelas mulheres (talvez objetos de desejo), os automóveis (elementos que fincam o poema no cotidiano, na rua, além de evocarem a velocidade vertiginosa, a materialidade e certo vigor frio e dinâmico) – à fluidez da alma representada pelos signos aquáticos e pelas coisas invisíveis: os rios invisíveis nos quais as mulheres nadam, os peixes cegos que servem de analogia para os automóveis, imagens que configuram um quadro onírico no qual surgem híbridos entre o mecânico (automóveis) e o orgânico (peixes).

Esse é o quadro insólito que associações entre zonas estranhas entre si – a saber: o mundo interior x a rua, o reino aquático x o reinos mecânico, o visível x o invisível – configuram. Um quadro insólito definido pelo eu lírico como uma visão (“Mulheres vão e vêm nadando/ em rios invisíveis./Automóveis como peixes cegos/compõem minhas visões mecânicas.”) que encontra correspondentes naquelas visões de delírios que tanto fascinaram os surrealistas.

Tal quadro estranho não parece oferecer, contudo, uma forma de fruição tranquila; mais tarde, o poema revelará que esse cortejo de visões trazem consigo algo de angustiante; nesse sentido, suas formas estranhas aproximam-se dos pesadelos, uma

espécie de visão de Santo Antônio⁴ gerada no fundo do eu. O vetor da angústia que essas visões parecem anteceder parece ser precisamente a dificuldade de expressão, o verbo trancafiado na mente que não se traduz em mensagem comunicável perfeitamente no papel. Diz na última estrofe o eu lírico do poema: “Há vinte anos não digo a palavra/que sempre espero de mim./ Ficarei indefinidamente contemplando/meu retrato eu morto.”

A palavra esperada, talvez o prêmio demandado por essa sondagem da introspecção que o poema promove, não foi encontrada. O poema se realiza no fracasso: “Há vinte anos não digo a palavra/que sempre espero de mim.” As paisagens interiores, com suas mulheres, rios invisíveis e automóveis-peixes, são tomadas pela esterilidade nesse momento. Elas consistem em um retrato do eu, mas um retrato morto: “Ficarei indefinidamente contemplando/meu retrato eu morto.” Os mistérios e as visões que inicialmente mostraram-se revestidas pelos contornos do insólito, nessa última estrofe se descortinam em nada.

O poema registra a tentativa angustiante de configurar a obra com a matéria-prima das analogias subjetivas e falha na tentativa de chegar à palavra ideal, mas se salva do silêncio através da metatextualidade – ao falar sobre o processo frustrado de se compor *o poema* cria-se um poema: o poema que lemos, o poema possível e não o ideal.

Para testemunhar esse processo, o poema coloca em relevo seus elementos plásticos e se desenvolve como um tríptico: na primeira estrofe, tem-se o retrato do olhar: o telescópio, a sondagem da rua e a perscrutação da alma; nessa passagem estão

⁴ Quando aqui se fala em visão de Santo Antônio, têm-se como referência as tentações de Santo Antônio, episódio que faz parte da hagiografia do santo católico, considerado patrono dos monges. Santo Antônio, segundo a lenda, passou a vida recluso em ascetismo, sendo, no entanto, constantemente tentado pelo diabo. Por vezes, o diabo buscava seduzi-lo com visões concupiscentes e, como o santo resistia, outras vezes apresentava a ele visões de pesadelo ameaçadoras que o atormentavam. As tentações de Santo Antônio tornaram-se motivo artístico recorrente; Gustave Flaubert em *La Tentation de Saint Antoine* (1954) dedica-se aos tormentos do santo, registrando em literatura um motivo exaustivamente explorado pelas artes plásticas. Vários são os retratos das tentações; elas surgem em pinturas entre os séculos XV e XVII, como nas telas de Hieronimus Bosch e Matthias Grünewald e nas gravuras de Jacques Callot. As Tentações de Santo Antônio são sempre registros das ilusões e artimanhas do diabo. Monstros grotescos, corpos nus, seres híbridos entre o homem e o bestial frequentam as telas dedicadas ao tema. No século XX, alguns pintores perceberam o potencial onírico das visões de Santo Antônio e teceram uma analogia entre sua visão particular de uma arte delirante e a visão do Santo, retratada pela tradição das artes plásticas ocidentais. É o caso de Max Ernst e Salvador Dalí, que se apropriaram dos elementos fornecidos pela estética surrealista, para pintar as suas próprias Tentações de Santo Antônio. O presente poema de João Cabral parece dialogar com o motivo das Tentações inclusive na escolha imagética: as mulheres nadando, poderiam ter conotações eróticas, ao passo que os automóveis semelhantes a peixes cegos, carregam consigo algo de monstruoso. No passado, As Tentações de Santo Antônio registraram o embate entre o ascetismo da fé cristã e as ilusões diabólicas; modernamente, esse motivo parece evocar o confronto entre a razão e os tormentos do inconsciente; por isso é possível tecer relações entre essa pequena passagem do poema de João Cabral e esse motivo bastante difundido na arte ocidental.

registradas o esforço do eu lírico em ver, mesmo que a distância, zonas de difícil penetração. Aqui a subjetividade é posta em relevo não apenas na referência à “alma” (um dos pontos que se pretende sondar, como se saberá mais tarde, na demanda pela “palavra”), mas também na própria perspectiva eleita pelo poema. Ora, trata-se de um poema sobre visões, e quem vê é o eu. Apenas a ele caberia traduzir ao leitor do poema essa visão. E é isso que ele faz na segunda estrofe, parte central do tríptico. Aqui, apresentam-se as visões, insólito cortejo localizado entre o concreto e o inefável, o mecânico e o aquoso, o definível e indefinível. Talvez esses delírios tragam consigo a palavra, talvez o poema encontre sua expressão no onírico, talvez essas quimeras possam ser decifradas. Essas suposições frustram-se na terceira parte do tríptico, na última estrofe, quando o eu lírico confessa não ter, em vinte anos, encontrado a palavra, estando por isso condenado a contemplar-se morto. O poema termina com a constatação da morte, da precipitação da palavra no silêncio, restando apenas a descrição desse processo de frustração, a ser registrado em um outro poema, é de se reiterar, o poema que lemos e não o que o eu lírico procurava.

Ao buscar a palavra dentro de si, o eu lírico não buscava apenas o poema; buscava também a si próprio, o auto-entendimento, já que se reconhecia cindido em dois pontos (senão mais), apartado de si a “mil metros” de distância. Talvez por isso a dor da frustração seja ainda maior. O eu lírico não falha apenas como poeta, também como homem, já que, se por um lado a palavra esperada não emergiu de dentro da interioridade, por outro, a interioridade continua um mistério para ele próprio. Tem-se aí uma dupla consciência de exílio e cisão: o poema está cindido do ideal bem como o eu de si próprio.

Esse é o tom dominante em *Pedra do Sono*, algo antecipado pelo próprio título da obra que apresenta um contraponto inquietante; a letargia leve e inefável do sonho e a concretude ríspida da pedra. Em comum, pedra e sono possuem a frieza, a imobilidade, a evocação da ausência de vida: por um lado, configurada pela analogia entre sono e morte e, por outro, expressa na caráter inanimado e inorgânico da pedra. Imerso na atmosfera de esterilidade e frio está o conflito entre o concreto (pedra) e o inefável (sono), em meio ao qual o poema se debate aflitivamente buscando nascer de um parto em revés. No livro, os poemas nascem, mas marcados pelo signo da falência e do silêncio.

O lírico de *Pedra do Sono* parece ser sensível à música do silêncio e às formas do Nada e parece registrar o conflito entre a ânsia pelo poema ideal e as imposições dessas forças, como forma de gerar o próprio fenômeno poético. Como dito anteriormente, nesse sentido, João Cabral de Melo Neto vincula sua “pedra do sono” a uma tradição que percorre a lírica da Modernidade; tradição da poética do silêncio que inclusive conta com seus mitos, tais como Hölderlin, o silêncio de Rimbaud e “o livro” irrealizado de Mallarmé. O crítico Georges Steiner, em um ensaio dedicado ao silêncio na poesia, reconhece nesse tópos da lírica da Modernidade uma vicissitude da própria busca pela transcendência que fora comum à poesia de outras épocas, como a romântica, por exemplo. Se no passado os poetas buscaram transcender a realidade por meio da poesia em busca de ideais tais como “o verbo primitivo”, “a música das esferas”, “o absoluto” – materializados em suas líricas na imagem da “luz cósmica” ou da “música universal” –, os poetas que ajudam a configurar a lírica moderna (muitos deles românticos) esbarraram no vazio, e viram que “o absoluto” e “o nada” possuíam semelhanças inquietantes. Sobre o assunto, diz Steiner:

Apesar de ultrapassarem a língua, deixando a comunicação verbal para trás, tanto a tradução para a luz como a metamorfose para a música são atos espirituais positivos. Ao cessar ou sofrer mudança radical, a palavra presta testemunho de uma realidade inexprimível ou de uma sintaxe mais flexível, mais penetrante do que a sua própria. Mas há uma terceira modalidade de transcendência: nela, a linguagem simplesmente cessa, e o movimento do espírito não produz nenhuma manifestação exterior de sua existência. **O poeta mergulha no silêncio. Aqui a palavra delimita-se não com o esplendor ou com a música mas com a noite.** (STEINER, 1988, p. 66, grifo nosso).

Hugo Friedrich propõe uma tipologia da poesia moderna, encontrando nas categorias negativas os pontos de orientação da lírica contrastante postulada pelos artistas a partir de Baudelaire. A tese de Friedrich parte do pressuposto de que, até o advento dessa nova estética, a arte não se mostrava antagônica ao meio que presenciava o seu engendramento; pelo contrário, buscava agir de acordo com o gosto comum, dedicando-se às ações edificantes (FRIEDRICH, 1978, p. 19). A constatação de que o artista não encontrou um espaço na máquina utilitária que move o mundo moderno, que seu lugar, no máximo, seria o do bobo, cujas realizações estariam subordinadas ao

entretenimento da sociedade nos intervalos das rotinas de trabalho, encaminhou a estética a uma cisão cada vez maior com a vida cotidiana.

Nesse contexto, a arte tornou-se hermética, trancando-se em uma linguagem ininteligível. Excentricidade torna-se a palavra de ordem e a fruição estética torna-se difícil e tortuosa. Os vínculos que uniam o artista ao mundo revelaram-se grilhões que sufocavam o seu talento, de modo que a violência torna-se necessária para que eles sejam rompidos e a arte alce às esferas ideais. O preço desse vôo é a separação do convívio com a realidade ordinária – e assim o artista passa a viver no isolamento.

Opondo-se à sociedade burguesa, que se encontra em pleno auge, bem como às explicações científicas, que geram segurança quanto ao conhecimento do Universo, o artista busca ser a antítese desse mundo, representando o real sob uma perspectiva diferente. Desafiando o pensamento otimista do progresso, ressalta os aspectos desconfortantes da Modernidade, o que evidencia, no contexto do fim do século XIX, a consciência da decadência. Contra os ditames da natureza presentes nas teorias deterministas da biologia, os artistas elegem o *inorgânico* e o *artificial*, a fim de desconstruir o pensamento racional; a arte busca manifestar-se pelo *ilógico* e pelo *absurdo*; e a originalidade é posta como o mais alto valor.

Todas as categorias que se colocam em oposição aos valores convencionais recebem destaque como formas de expressão da poesia moderna. O feio, o incongruente e o desarmônico evoluem para as manifestações das ausências, e a sugestão, oposta à definição, os silêncios pressupostos pelo ritmo, as lacunas entre os fragmentos e as imagens de obscuridade e mistério – comuns em toda a poesia moderna – parecem ter seu ápice na consciência e tentativa de representação do Nada, segundo Friedrich “a mais negativa de todas as categorias” (FRIEDRICH, 1978, p. 125).

Como se pode notar, *Pedra do Sono* remete nitidamente a toda essa tradição. Um poema em especial torna isso flagrante, o soturno “Poema da desintoxicação”.

Em *Pedra do sono* o Nada e o silêncio parecem, por um lado, ser justamente as amarras que sufocam o poema, e, por outro, o norte que guia sua transcendência e sua força motriz; algo muito semelhante à tradição da poética do silêncio mencionada por Georg Steiner e a criação em torno de categorias negativas destacadas por Hugo Friedrich. O “Poema da desintoxicação” apresenta uma série de elementos que remetem

a essa tradição, inclusive o tópos da noite, tomada como palco para o nascimento do poema maculado pelo nada.

POEMA DE DESINTOXICAÇÃO

A Jarbas Pernambuco

Em densas noites
com medo de tudo:
de um anjo que é cego
de um anjo que é mudo.
Raízes de árvores
enlaçam-me os sonhos
no ar sem aves
Vagando tristonhos.
Eu penso o poema
da face sonhada,
metade de flor
metade apagada.
O poema inquieta
o papel e a sala.
Ó face sonhada
de um silêncio de lua,
na noite da lâmpada
pressinto a tua.
Ó nascidas manhãs
que uma fada vai rindo,
sou o vulto longínquo
de um homem dormindo.
(MELO NETO, 1994, p. 45).

A vigília, a noite insone, em “Poema da desintoxicação” parece imprimir-se no próprio ritmo do texto; seus versos pentassílabos e os ecos provocados pelas rimas alternadas (entre elas há versos brancos) criam uma atmosfera de monotonia e repetição soturna, semelhante ao ritmo martelado do relógio. Dessa forma, a noite é evocada concretamente pelo poema, para ocupar o lugar de palco para as cismas do eu lírico e testemunho do nascimento gorado do poema.

Buscando operar a fruição do belo por meio dos contrastes, este poema eivado de imagens referentes à esterilidade, ao abandono e às ausências, fala precisamente sobre criação. Em certa medida, “Poema da desintoxicação” lembra a *decadence* simbolista e evoca a atmosfera noturna do Romantismo, algo reconhecido pela crítica Marta Peixoto (1983, p. 30).

A Beleza pautada na tensão e os signos da noite e da morte ancoram “Poema da desintoxicação” no Romantismo; sobretudo no Romantismo mais tardio e no simbolismo, estéticas que cultivaram o mito da arte maldita, mito esse que assume contornos mais expressivos a partir de Baudelaire. Charles Baudelaire e aqueles depois dele que foram influenciados por sua obra revestiram a criação poética sob o signo do mal; tratando-a como ofício maldito, sacrilégio e criação diabólica. Aqui no Brasil, o poeta simbolista catarinense, Cruz e Sousa foi bastante sensível a esse motivo aprendido com a lírica baudelaireana. É precisamente essa concepção de arte que gera as imagens sinistras de “Visão”, poema de Cruz e Sousa presente em sua obra *Faróis* (1900):

Noiva de Satanás, Arte maldita,
Mago Fruto letal e proibido,
Das profundas paixões. Dor infinita.
(CRUZ E SOUSA, 1961, p. 135).

A poesia maldita de Cruz e Sousa, confessa o eu lírico nesse poema, nasce “das profundas paixões” e encontra a sùmula na “Dor infinita”. O poema de João Cabral também se precipita na emoção existente por trás da poesia; o medo e a noite se fundem em uma instância que representa a interioridade: “Em densas noites/com medo de tudo”.

O “Poema da desintoxicação” debate-se na noite e busca, para configurar-se, a matéria-prima do medo; essa matéria-prima, de acordo com o forte apelo plástico da poética de *Pedra do Sono*, encontra materialização em imagens; dois anjos *gauches*, anjos mais parecidos com estátuas de sepulcro que com aqueles que pairam no céu, dois anjos marcados pelo signo das ausências, sinistros e aleijados: “Em densas noites/ com medo de tudo:/ de um anjo que é cego/ de um anjo que é mudo”.

A frustração da expressão e o silêncio se tornam carne na figura desses dois anjos; eles são como que musas de um poema tinto de medo e que não nascerá de acordo com o que se esperava. Ora, como a poesia de *Pedra do Sono* é pautada no olhar, o anjo cego parece corresponder a uma musa que nada vê, que não permite, assim, que se vislumbre o ideal, já o anjo mudo é expressão própria do silêncio, do poema que não nascerá.

Nesse pesadelo que manifesta a angústia pela criação frustrada, o próprio sonho – outra possível matéria-prima profícua para a geração do poema – se apresenta como plaga desolada e entregue ao abandono: “Raízes de árvores/enlaçam-me os sonhos/ no

ar sem aves/vagando tristonhos.” Os sonhos, destinados originalmente ao voo sem limites da fantasia (voo cujo percurso poderia revelar *o poema*), possuem um vínculo com o chão, com a terra, representado pelo emaranhado de raízes que deles toma conta. Esses mesmos sonhos, meio aéreos, meio terrestres, voam em um éter vazio, desolado – “sem aves”.

Até o momento, esse cortejo de imagens serviu à construção da atmosfera noturna e estéril que envolve o “Poema da desintoxicação”; a partir do verso seguinte, tal atmosfera é justificada. Agora, o eu lírico refere-se ao poema que começa a nascer – timidamente, na noite tinta de medo – com uma metáfora tipicamente romântica: “a flor”. Contudo, esse poema apenas existe em parte, pois metade dele é flor e a outra ainda está apegada, trazendo consigo a forma invisível e opressiva do Nada: “Eu penso o poema/da face sonhada,/metade de flor/metade apagada.”

O poema é um monstro híbrido, com o rosto dividido entre a existência e a inexistência, e esse monstro, filho do medo, passará a assombrar a noite, inquietando o papel, onde não desabrocha por completo, e a sala, *locus horrendus* onde o poeta contempla a noite e suas cismas: “O poema inquieta/o papel e a sala.”

Nesse momento, uma terceira face do poema se insinua, “a face sonhada”, talvez, face do poema ideal. No entanto, essa face é silêncio, palavra muda, fria e distante como a lua, dotada de uma presença apenas pressentida, uma sugestão amarga do que o poema, talvez, pudera ser: “Ó face sonhada/de um silêncio de lua,/na noite da lâmpada/pressinto a tua.”

O poema de face ideal se insinua e encontra analogia no silêncio da lua distante; é um poema noturno, portanto, filho da noite e dela dependente. No entanto, os últimos versos presenciam o irromper da aurora: “Ó nascidas manhãs/ que uma fada vai rindo,/ sou o vulto longínquo/ de um homem dormindo.” Com a luz, o poema ideal se dissipa; seus letargos e vapores delirantes são “desintoxicados”, resta apenas o poeta, o eu lírico que com a perda do poema perde parte de si, torna-se vulto, fantasma noctâmbulo entre o sono e a vigília, dissociado de si próprio na mesma medida em que o poema possível se distancia do poema ideal. Nesse momento, o poema se realiza no fracasso, afirma sua existência no mesmo momento em que o ideal que o moveu se dissipa; trata-se, portanto de uma poesia criada com silêncio e esterilidade – com a mesma matéria que compõem o Nada.

Como no poema de abertura de *Pedra do Sono* – “Poema” – o “Poema da desintoxicação” realiza-se no fracasso. Trata-se de um poema que se salva do silêncio e do nada justamente por não negar a presença dessas forças – em certa medida, todos os poemas de *Pedra do Sono* as cantam para nutrirem-se de sua paradoxal potencia criativa.

A aceitação do silêncio acaba por ser a única saída para a criação poética de *Pedra do Sono*. A esterilidade convertida em motivo poético torna-se fértil nesse livro soturno e letárgico, diverso da obra solar (mas igualmente atenta a esterilidade) do João Cabral de Melo Neto, dos poemas produzidos a partir de *O engenheiro*. O João Cabral de *Pedra do Sono*, contudo, já é João Cabral; por isso debruça-se com tanto interesse sobre o processo de composição e nessa obra parece empenhar-se em salvá-la das imposições do silêncio. Percorrendo-se os olhos pelos poemas que compõem o livro (tentou-se fornecer exemplos disso com os dois poemas aqui considerados) percebe-se que o poeta foi vitorioso ao captar a música do silêncio e as formas do nada, pois, assim, conseguiu criar utilizando-se justamente da matéria-prima fornecida pelo tema da incomunicabilidade da palavra poética. Ora, como comprova a tradição moderna a qual *Pedra do Sono* se vincula, muitas vezes o Nada pode revelar-se como o próprio absoluto; portanto, o ato de testemunhar sua presença, pode ser tomado como caminho para a criação poética.

A *Pedra do Sono* parece preludir o João Cabral de Melo Neto “construtor do poema”, mas apresenta-o, antes, como um alquimista que manipula quimeras, e não como o engenheiro que submete a matéria conhecida à beleza. Mesmo assim, trata-se da obra de um poeta construtor. Aqui, manipulador do Nada e do silêncio, semeador de imagens que brotam em meio à esterilidade, maculando-a de vida e formas.

REFERÊNCIAS

- COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da Modernidade**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- CRUZ E SOUSA, J. da **Obra completa**. Organização, introdução e notas de Andrade Muricy. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.
- FLAUBERT, G. **La Tentation de Saint Antoine**. Avec introduction, notes et variantes par Édouard Maynial. Paris: Garnier Frères, 1954.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna:** metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marisa M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesias). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

LÖWY, M. SAYRE, R. **Revolta e melancolia:** o Romantismo contramão da modernidade. 3ª. Edição. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

MELO NETO, J. C. de. **Obras completas.** 1ª. Edição. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro:** do romantismo à vanguarda. 3ª. Edição. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

PEIXOTO, M. **Poesia com Coisas -** Uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Perspectiva, 1983.

STEINER, G. **Linguagem e silêncio:** Ensaio sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

A POÉTICA DA NATUREZA EM *O PASTOR AMOROSO*, DE ALBERTO CAEIRO POETIC NATURE IN *O PASTOR AMOROSO*, BY ALBERTO CAEIRO

Alex MORETTO¹

RESUMO: O artigo mostra a forte oposição que há entre as obras *O guardador de rebanhos* e *O pastor amoroso*, ambas de Alberto Caeiro. Assim, comparamos as duas e as confrontamos, mostrando como era Caeiro quando vivia sozinho, de forma primitiva, junto à Natureza, sentindo-se um elemento dela, e como passou a viver a partir do momento em que apareceu a figura feminina em sua vida, modificando seu modo de sentir e de olhar. Ele passa a viver de forma consciente e envolve-se com os sentimentos humanos, distanciando-se da Natureza.

PALAVRAS-CHAVE: natureza, amor, filosofia, vida.

ABSTRACT: The article shows that there is a strong opposition among the poems *O guardador de rebanhos* and *O pastor amoroso*, both by Alberto Caeiro. So we compared the two and confront them, showing how Caeiro was when he lived alone, in a primitive way, next to Nature, feeling an element of it, and how lived from the time it appeared the female figure in his life modifying his way of feeling, looking and living. He goes to live consciously and engages with human feelings, distancing himself from Nature.

KEYWORDS: nature, love, philosophy, life.

Pessoa-pessoas

Fernando Pessoa, ao lado de Camões e Bocage, é considerado pela crítica literária como um dos maiores poetas da Literatura Mundial. Mas não é por acaso que possui todo esse prestígio. Sua biografia tem algo que é considerado um fenômeno, que nunca foi visto em nenhum outro poeta. O fenômeno da heteronímia, um “fantástico projeto concebido e realizado por Pessoa, de ser sozinho ‘toda uma literatura’”. (PERRONE-MÓISES, 2000, p.147; aspas da autora), se tornou objeto de estudo de diversos pesquisadores, e continuará sempre instigando a todos aqueles que conhecem sua produção literária.

¹ Especialista em Língua Portuguesa, Compreensão e Produção de Textos, pela Faculdade São Luís, Jaboticabal - SP. CEP: 14870-370. E-mail: alex.moretto@yahoo.com.br. O artigo é resultado do trabalho monográfico (Iniciação Científica) de mesmo título, desenvolvido na graduação em Letras na Faculdade Bandeirantes, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade.

Esse fenômeno foi definido pelo próprio Pessoa como histeroneurastenia, como mostra a carta escrita por ele a seu amigo Adolfo Casais Monteiro, que era crítico literário, datada de 13 de janeiro de 1935:

A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histórico-neurastênico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenômenos de abulia, que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registro dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. (NICOLA, INFANTE, 1995, p. 23)

Porém, para os críticos há outras explicações sobre esse fenômeno. Entre elas, podemos citar o que diz Massaud Moisés (2000). Segundo ele, Fernando Pessoa não assimilou apenas o passado lírico do seu povo, como refletiu em si as grandes inquietações humanas. Fazia-se necessário então ter uma cosmovisão do mundo, para entender melhor todas essas inquietações; e daí surge a multiplicação do poeta em vários outros, tornando-se um eu-Humanidade. Entretanto ao mesmo tempo um eu despersonificado, que procurava a unidade, a integridade do ser humano, através de diversos olhares de poetas diferentes. Então podemos afirmar que Pessoa “parte do relativo (ou Relativo) para o absoluto (ou Absoluto)” (MÓISES, 2000, p. 242). Mas essas criações eram apenas sonhos e “não libertam Pessoa da solidão e tristeza, mas nos ajudam a perceber que, como ele, somos puros mutantes, decolando para viagens sem itinerários.” (DUARTE, 2006, p. 234).

Uma explicação mais detalhada sobre esse aspecto do fenômeno é a do autor Gilberto de Mello Kwjowski, que diz: “Universal é o poeta que fornece uma interpretação, ao mesmo tempo, múltipla e unitária da vida.” (KWJAWSKI, 1965, p. 12). Portanto, Pessoa pode ser classificado como poeta Universal, que apresentava personalidades poéticas que tinham ideias diferentes, estilos e técnicas de composição diversas.

Durante sua vida, Fernando Pessoa criou muitos heterônimos e semi-heterônimos, mas antes de citarmos alguns, é necessário diferenciar pseudônimo de heterônimo e semi-heterônimo.

Pseudônimo é um nome falso, usado para ocultar alguém. Já o heterônimo é outro nome, personalidade, biografia, caracteres físicos, formação cultural, profissão, ideologia. O semi-heterônimo é apenas uma ligeira despersonalização, e aparece quando há limitação de raciocínio, diferente do heterônimo, que se faz presente na vida de Pessoa. Mas suas obras não pertencem apenas aos heterônimos, existem também produções literárias do próprio Fernando Pessoa, chamadas de ortônimas.

O fenômeno da heteronímia começou quando Pessoa ainda era criança e criou um mundo fictício ao seu redor, com amigos e conhecidos que nunca existiram. Aos cinco anos, criou seu primeiro heterônimo, Chevalier de Pás, que escrevia cartas para ele mesmo. Na adolescência, criou Charles Robert Anon, H. M. F. Lecher, Alexander Search, especialista em palavras cruzadas. Além desses muitos outros foram criados, e segundo estudos foram mais de setenta heterônimos e semi-heterônimos.

Foi aos vinte e seis anos que o poeta completou sua maturidade literária, e a partir daí surgiram outros heterônimos e semi-heterônimos, entre eles, estão os mais conhecidos: Bernardo Soares, semi-heterônimo, que aparecia quando o poeta estava cansado e em estado de sonolência, escreveu o *Livro do Desassossego*. Ricardo Reis foi educado num colégio jesuíta, era médico, latinista e semi-helenista, defensor da Monarquia, amante da cultura clássica, um estudioso de latim, grego e mitologia. Álvaro de Campos teve uma educação vulgar, estudou mecânica e depois naval, poeta futurista, um homem do século XX, vive à margem de qualquer conduta social. Porém, tanto Ricardo como Álvaro e até mesmo Pessoa ele-mesmo são discípulos de outro heterônimo: Alberto Caeiro.

A criação do Mestre

A criação de Alberto Caeiro ocorreu no dia 8 de março de 1914, e assim foi descrita por Fernando Pessoa a seu amigo Adolfo Casais Monteiro, em uma carta datada de 13 de janeiro de 1935:

acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não

consegurei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com o título, “O guardador de rebanhos”. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome Alberto Caeiro. (NICOLA, INFANTE, 1995, p. 24)

Após o aparecimento de Alberto Caeiro, Pessoa escreveu seis poemas de autoria dele mesmo, que constituem “Chuva oblíqua”. E depois tratou de arrumar alguns discípulos para Caeiro; do falso paganismo de Pessoa, surgiu Ricardo Reis, e em oposição a este, escreveu a “Ode triunfal”, de Álvaro de Campos. A diferença entre os três é bem clara:

Com Caeiro fingimos que somos eternos, com Campos regressamos dos impossíveis sonhos imperiais para a aventura labiríntica do quotidiano moderno, com Reis encolhemos os ombros diante do Destino, compreendemos que o Fado não é uma canção triste, mas a Tristeza feita verbo. (LOURENÇO, 1986, p. 19)

Todos os três tiveram suas biografias escritas por Pessoa, mas para nós a que importa é a de Caeiro.

Alberto Caeiro da Silva nasceu no dia 16 de abril de 1889, em Lisboa, e morreu tuberculoso na mesma cidade, no ano de 1915. Era de estatura média, tinha cara raspada, louro, sem cor, olhos azuis. Na infância, ficou órfão de pai e mãe, e foi morar no campo com uma tia velha, onde passou quase toda sua vida. Vivía de pequenos rendimentos. Como relata Pessoa, Caeiro “não teve profissão nem educação quase alguma” (NICOLA, INFANTE, 1995, p. 25). Enfim, ele possuía apenas instrução primária. Poeta bucólico e pagão, sua vida foi muito simples, podendo ser resumida na produção de três obras: *O guardador de rebanhos*, *O pastor amoroso* e *Poemas inconjuntos*. Então, “se tivesse de declarar sua ocupação, devia ser poeta e nada mais. E, portanto, poeta natural.” (MOISÉS, 1998, p. 159)

As suas três obras estão voltadas para a Natureza e essa identificação com os elementos naturais o fez aproximar da prosa. Percebemos isso na leitura de seus poemas, onde não existem rimas, métricas e regularidades nas estrofes, parecendo uma prosa. Em seus textos fica claro, às vezes, que ele consegue parecer mais um elemento da Natureza, pois ele busca “viver simplesmente como as flores, os regatos, as fontes, os prados, etc., que são felizes apenas porque, faltando-lhes a capacidade de pensar, não sabem que o são.” (MÓISES, 2000, p. 244). Esse era o projeto vital de Caeiro,

atravessar a vida como parte da Natureza, e sua maior ambição era alegrar-se com o que as coisas são para os olhos. E nada mais.

Toda sua sabedoria consiste na visão de mundo de forma plena e sadia, vivendo em comunhão com ele e seus fenômenos. Essa ligação de Caeiro com as coisas foi uma espécie de reconquista do contato direto das coisas para Pessoa, pois ele tinha falta de compenetração com o real, por isso não atingia contato com as coisas e nem com ele mesmo. Portanto, Caeiro tornou-se o alter ego do poeta português, um elemento de mediação com o mundo e com ele mesmo, é o que explica o crítico literário Gilberto de Mello Kujaswki. Caeiro tem sua forma própria de olhar a Natureza, ele como poeta pagão

nega a ordem universal das coisas. Bastam-lhe as coisas sem a ordem universal. Esta foi sua obra de catarse, de catarse necessária para que a poesia tornasse a partir das coisas mesmas e não das miragens decadentistas das coisas, como era uso no tempo... Significa que Alberto Caeiro nega a Natureza como Kosmos, mas não consegue negá-la como physys. (KWJAWSKI, 1965, p. 68).

Para Caeiro, o importante é ver as coisas, apenas ver e não pensar sobre as coisas. Porque o pensamento está ligado aos conceitos, que é criação humana. Para aquele que quer viver com naturalidade, é melhor não pensar, mas apenas ver e sentir. Por exemplo, ver uma árvore é apenas vê-la, e não pensar no que é uma árvore. Porém, segundo alguns críticos é impossível “ver sem pensar”, pois ao vermos, necessitamos do conceito das coisas para termos aquilo que é denominado visão completa. Mas ao dizer que ele não pensa, já está pensando. Caeiro pode ser considerado filósofo por ser guardador de ideias e sensações, “ele seria mestre também por descobrir no exercício de ser poeta o de ser filósofo, aquele que pastoreia ideias, conceitos.” (MÓISES, 1998, p. 181)

A Natureza presente nas obras de Alberto Caeiro

Alberto Caeiro tem como tema central de seus poemas a Natureza, que é descrita de uma forma nas obras *O guardador de rebanhos* e *Poemas Inconjuntos*, e de outra em *O pastor amoroso*. Porém apesar dessa antítese como ele próprio diz:

Sou o Descobridor da Natureza,
Sou o argonauta das sensações verdadeiras.
Trago ao universo um novo Universo
Porque trago ao Universo ele-próprio.
(2007, p.87).

Enfim, ele é um “intérprete da Natureza/porque há homens que não percebem a sua linguagem/por ela não ser linguagem nenhuma”. (CAEIRO, 2007, p. 70).

Nas duas primeiras obras citadas, o eu poético demonstra uma harmonia completa com a natureza, desejando em alguns momentos ser como as coisas naturais que não pensam e simplesmente existem, porque “pensar incomoda como andar na chuva” (idem, 2007, p. 32). Esse desejo é expresso de diferentes maneiras, porém uma dessas nos chama a atenção, são os versos em que ele deseja ser um cordeirinho ou um “rebanho todo” só para andar pelas encostas, e assim ser muito feliz. Caeiro espera que quem o lê pense que ele seja “qualquer coisa natural”.

Sua forma de viver é estar próxima da Natureza, sentindo-a e vendo-a apenas, porém vendo as coisas como se nunca as tivesse visto. E com isso sentir-se nascido a todo momento “para a eterna novidade do Mundo” (idem, 2007, p. 34). Caeiro não pensa no Mundo

Porque pensar é não compreender ...
O Mundo não se faz para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos d acordo.
(2007, p. 34)

Pensar também é “fechar os olhos” e não enxergar nem ouvir nada. Para Caeiro a Natureza está acima de qualquer pensamento, como por exemplo: “a luz do sol vale mais que os pensamentos/de todos os filósofos e de todos os poetas”.(2007, p. 38) Entretanto as coisas não devem ter sentidos, apenas devem ser sentidas.

O poeta acredita apenas naquilo que vê, então acredita na Natureza, pois pode vê-la. E se “Deus é as flores e as árvores/ e os montes e o sol e o luar” (2007, p. 39) então Caeiro acredita em Deus a toda hora. E sua vida é uma oração ou até mesmo uma missa, porque tem contato direto com a Natureza, e pensa nela “com os olhos e com os ouvidos”, enfim pensa usando os cinco sentidos do corpo humano. Então, “pensar uma flor é vê-la e cheirá-la/ e comer um fruto é saber-lhe o sentido” (idem, 2007, p. 48).

Segundo Caeiro, tudo que vemos é apenas aquilo que vemos, então, se vemos uma coisa, porém há outra, isso seria ilusão. Para o poeta bucólico não há significado em nada, uma flor é apenas uma flor, não existe beleza nela, porque isso somos nós que atribuímos. E ver é não pensar. O poeta é contra a “teoria” e a “teorização” das coisas, ele rompe com as abstrações e resgata certo objetivismo absoluto, propondo assim, uma desconstrução do conhecido acumulado. Essa forma de vida provoca nos poetas e filósofos certa estranheza

Porque o único sentido oculto das cousas
É elas não terem sentido oculto nenhum,
E mais estranho do que todas as estranhezas
[...]
Que as cousas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada de compreender.
(2007, p. 79).

Ver uma borboleta com suas cores e movimentos é saber que a borboleta é só uma borboleta, e as cores são as cores, os movimentos são apenas movimentos. Tudo isso seria mais claro para nós se fôssemos como devíamos ser, e não seriam necessárias ilusões sobre as coisas.

De acordo com o poeta, a Natureza não é um todo, porém é partes. Para vermos essas partes, é necessário abandonarmos a filosofia, que corresponde a ideias apenas. E para Caeiro, bastam as coisas serem apenas o que elas são, e nada mais. Porque ele gosta das coisas assim, simplesmente por não serem humanas e não terem nenhum parentesco com ele.

Tudo na Natureza segue um ciclo natural, e tudo tem seu tempo, e isso faz o poeta gostar das coisas naturais e o tornar, como ele mesmo diz, “o único poeta da Natureza.” E nela nada é feio, até mesmo um dia de chuva é belo, assim como um dia de sol, sendo cada um como é. Ou seja, tudo que é natural é agradável só por ser natural. E só de estar perto das coisas naturais o faz gozar. Mas quando se afasta, não goza mais, apenas vê.

Toda essa visão de Natureza muda na obra *O pastor amoroso*, em que aparece a mulher amada pelo pastor e quebra esse contato direto que ele tinha com as coisas naturais. Então, o poeta sai do objetivismo absoluto e entra no subjetivismo relativo. A relação do eu-lírico com a Natureza sofre uma transformação, e aquele que antes sentia

as paisagens naturais sozinho, passa a necessitar da presença da mulher amada para sentir a Natureza completamente. Aquele que antes estava sozinho em meio às coisas naturais, agora vai acompanhado da mulher, que não se concretiza, apenas está presente em seu pensamento.

Da objetividade à subjetividade

A Natureza e o Homem sempre foram tomados como temas de discussões de diversos autores, que buscam analisar a relação entre ambos. Em nosso trabalho também não será diferente, mas a nossa finalidade aqui é entender como essa relação está intimamente ligada às obras de Alberto Caiero, principalmente em *O pastor amoroso*.

Para iniciarmos nossa discussão é necessário citar uma afirmação de Mikel Dufrenne sobre o assunto: “[...] somos parte da Natureza, ainda confundidos com ela, depois de por ela termos sido engendrados” (1969, p.192). Essa frase explica que a origem do Homem está na Natureza primitiva e, como diz Schiller, a natureza associa-se à figura materna, e seu filho vivia entre ela de forma a não pensar nela, inconscientemente, em perfeito equilíbrio com a mesma, na Grécia Antiga: “Os homens viviam num certo estado natural (filosoficamente falando). Nessa altura, o homem estava em união consigo mesmo e com o mundo que o circundava” (SCHELLING, 2001, p. 37). Nesse tempo, a linha de pensamento era o paganismo. Deus era a natureza eterna, governada por um grande espírito absoluto, a essência dele estava na forma, e Ele não existia para pensarmos nele, porque “pensar em Deus é desobedecer a Deus/ porque Deus quis que o não conhecêssemos” (CAEIRO, 2007, p. 41). É essa ideia de Natureza que Caiero resgata em suas obras *O guardador de rebanhos* e *Poemas Inconjuntos*, onde o poeta possui a objetividade absoluta e vive em meio à natureza, como mostra a estrofe abaixo

O que penso eu do mundo?
Sei lá o que penso do mundo!
Se eu adocesse pensaria nisso.

Que ideia tenho eu das coisas?
Que opinião tenho sobre as coisas e os efeitos?
Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma
E sobre a criação do Mundo?
Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos.
E não pensar. É correr as cortinas

Da minha janela (mas ela não tem cortina).
(2007, p. 38).

Caeiro está ligado à Natureza através de um cordão umbilical e seu desejo é que, ao ser lido, pensem “que sou qualquer coisa natural - / por exemplo, a árvore antiga” (2007, p.33).

Até agora discutimos a ligação entre Homem e Natureza, e não a definimos. A natureza é o real inesgotável, atemporal, analogia, totalidade viva, nela tudo é igual, tudo tem a mesma essência, é injustificável, um organismo vivo, que está em progressão contínua. A natureza simplesmente é. Só essa potência chamada natureza pode produzir o homem, e assim como Dufrenne diz, “ela deseja a si própria no homem”, porque ela está dentro do Homem e nele seu todo se reflete, ou seja, “[...] a natureza é o espírito visível, o espírito é a natureza invisível” (SCHELLING, 2001, p. 12). Isso significa que a Natureza está no espírito, assim como o espírito está na Natureza, então “o sistema da natureza é, simultaneamente, o sistema do nosso espírito” (idem, 2001, p. 87). E, “o que chamamos de natureza é um poema, cuja maravilhosa e misteriosa escritura permanece para nós indecifrável”. (CHÂTELET, 1981, p. 109 e 110).

Para cantar essa Natureza só mesmo um poeta, porque o “poeta não nomeia a Natureza, ele fala ‘das coisas daqui’” (DUFRENNE, 1969, p. 216; aspas do autor). Para Novalis, ele é o único que consegue sentir o espírito da Natureza, e, como diz Caeiro, “a minha poesia é natural como o levantar-se vento...” (2007, p. 53). Ao cantá-la e explicá-la, o Homem explica a si mesmo, pois é parte dela, ele é o próprio rio quando o vê, é a planta quando a olha, entende os animais e torna-se estrela quando a compreende. Mas o que é nomear? Nomear é atribuir conceitos para as coisas. É através da poesia que a “natureza aparece como linguagem” (DUFRENNE, 1969, p. 218), porém a natureza já é poética, e pela poesia expressa-se como poética. Ela é poesia que serve de inspiração para toda poesia.

O que a Natureza fala nas poesias? “Ela não diz nada de seu ser, ela nos diz apenas que é, ela aparece”(idem, 1969, p. 227), essa é sua própria expressão, e através da sua própria voz, ela não diz nada mais que ela mesma. Sentimos na poesia uma natureza que pulsa, nas palavras e nos nossos íntimos, ela fala a linguagem do universo. E o leitor dessas poesias encontra nelas “tesouros indizíveis”, contempla toda a maravilha do universo, como se fosse a primeira vez que contemplasse tudo que vê.

Tudo isso que falamos está presente nas duas obras citadas acima de Caeiro, onde a Natureza fala através das palavras do poeta da Natureza.

Ao longo da história da humanidade, quando surgiu o cristianismo, houve um rompimento da unidade (Natureza/Homem), que era denominada Cosmo, o absoluto, também chamado de UNO. O Homem distanciou-se da Natureza e foi levado ao Caos. Deus deixa de ser Natureza para ser divino, pois como estuda Schelling, “a odisseia da consciência, [...] se transforma até tornar-se uma verdadeira consciência de Deus” (apud CHÂTELET, 1981, p. 121). Assim,

na medida em que eu próprio sou idêntico à natureza, entendo aquilo que é uma natureza viva, tanto quanto entendo a minha própria vida; entendo como esta vida universal da natureza se revela em múltiplas formas em desenvolvimentos sucessivos, numa progressiva aproximação à liberdade, mas mal me separo (e, consigo, a todo o ideal) da natureza, não me sobra nada senão um objeto morto e deixo de compreender como é que é possível uma vida fora de mim. (SCHELLING, 2001, p. 101).

Do inconsciente/objetivo o Homem passa ao estado de consciência/subjetiva, torna-se livre, pois “se pôs em contradição com o mundo exterior” (SCHELLING, 2001, p. 39). E se “a filosofia é obra da liberdade, nasce quando o espírito se separa da Natureza para se interrogar sobre ela e sobre si mesmo” (idem, 2001, p. 12). E se

Para ver as árvores e as flores
É preciso também tão ter filosofia nenhuma.
Com filosofia não há árvores: há ideias apenas.
Há só cada um de nós, como uma cave.
Há só uma janela fechada, e todo o mundo lá fora.
(2007, p. 99).

Então o Homem livre e intelectual se afasta da natureza, porque quanto mais pensarmos nela, mais distante dela estaremos. O Homem se separa de si mesmo e começa a criar representações de seu mundo exterior, surgindo depois a sucessão dessas representações, que é algo necessário, e é denominado curso da natureza. Essas representações só existem dentro do Homem, fora dele não há sucessão nenhuma.

No Romantismo, os poetas insatisfeitos com a consciência do distanciamento (Homem/Natureza), não sabem como voltar a ser Natureza, então personificam a Natureza, pintando-a com um colorido, dando vida a ela e fazendo com que ela tenha corpo e voz para expressar seus diversos estados de alma. Essa personificação nada

mais é que a insatisfação com o real presente, é o desejo de unidade, a busca pela harmonia tão desejada por eles para chegar ao Absoluto. A Natureza torna-se uma religião, um templo sagrado, e o eu projeta-se na Mãe (Natureza) por ter afinidade com ela e ver nela a extensão de seus sentimentos.

A reflexão dos românticos sobre esse desamparo materno, como diz Schiller, é comparado com a sensação do doente em relação à saúde. E sem encontrar essa perfeita harmonia, o Homem sente-se inadaptado e insatisfeito, mergulhando em um estado de reflexão e liberdade, subjetivismo, conhecido como caos interior, remetendo-nos à teoria da “poesia sentimental” schilleriana, que adentrou em toda lírica contemporânea.

Usar a teoria desses pensadores românticos, como Schiller e Schelling, é importante porque foram eles quem pensaram de forma contundente a relação homem/natureza no final do século XVIII, contribuindo enormemente para a arte romântica e, conseqüentemente, para o pensamento moderno. Neste sentido, o Romantismo já prenunciava aspectos de uma consciência dilacerada, que abriria caminhos às dissonâncias da modernidade, como, por exemplo, se manifesta na obra *O Pastor Amoroso*.

A obra *O Pastor Amoroso*

A obra *O Pastor Amoroso*, escrita por Alberto Caeiro, é dividida em oito poemas, com estrofes irregulares. Sua forma de escrever parece mesmo uma prosa, e não uma poesia, como é classificada a obra. Todos os versos são livres e brancos. E o eu-lírico da poesia é o próprio Pastor Amoroso.

O Pastor começa a obra fazendo uma comparação entre o seu passado e o presente, uma característica que é muito comum em todo o decorrer da mesma, onde através de referências temporais como “quando eu não te tinha”, “amanhã virás”, “agora que sinto amor”, entre outras, ele compara o eu-lírico das obras *O guardador de rebanhos* e *Poemas Inconjuntos* com o eu-lírico do poema analisado, como mostra o trecho a seguir, que são os primeiros versos de *O Pastor Amoroso*.

Quando não te tinha
Amava a natureza como um monge calmo a Cristo
Agora amo a natureza
Como um monge calmo à Virgem Maria,
Religiosamente, a meu modo, como dantes,

Mas de outra maneira mais comovida e próxima.
(CAEIRO, 2007, p. 91).

Como ele mesmo diz, antes, no passado, quando era sozinho e amava apenas a Natureza, esse amor era como um monge que ama Cristo e chega até ele sem intermédio, pois está intimamente ligado a Ele. Porém, quando o Pastor apaixona-se por uma mulher, o amor dele em relação à Natureza sofre uma interferência; como o eu-lírico diz, agora ele ama a natureza “como um monge calmo à Virgem Maria”, ou seja, há uma quebra na íntima ligação do Pastor com a natureza, e para sentir-se completo ele necessita da figura feminina. Antes, sentia-se completo só em sentir a Natureza, passando de uma ligação para uma “re-ligação”. Essa figura feminina faz o eu-lírico passar de seu objetivismo absoluto para o relativismo, a subjetividade, fazendo-o valorizar os sentimentos e ver as coisas de forma mais comovida e próxima, distanciando-o da visão objetiva, que o fazia apenas ver as coisas sem pensar nelas.

Para ver melhor agora é necessário ele estar acompanhado da mulher amada, e como ele diz, referindo-se à amada: “Tu não me tiraste a natureza.../ Tu não me mudaste a natureza.../ Trouxeste-me a natureza para o pé de mim.” (2007, p. 91), ou seja, ela não o afastou da Natureza, apenas mudou a forma dele olhá-la, que ainda é a mesma, pois a Natureza é imutável. Assim, podemos afirmar que a mulher amada ocupa o lugar que ocupa a Virgem Maria na relação Deus/Natureza.

Essa figura feminina o faz amar a Natureza “do mesmo modo, mas mais”, porém isso só ocorre porque ela o ama. E essa nova forma de amar a Natureza não o faz se arrepender do que foi outrora, porque ele ainda é. Contudo seu único arrependimento é de não ter amado outrora, nos tempos em que era Guardador de Rebanhos.

No segundo poema da obra, o Pastor escreve como se falasse diretamente com a mulher amada, dirigindo-se a ela com o uso da segunda pessoa do singular. Assim, ele confessa

Vai alta no céu a lua da primavera
Penso em ti e dentro de mim estou completo.

Corre pelos vagos campos até mim uma brisa ligeira,
Penso em ti, murmuro o teu nome; e não sou eu: sou feliz.
(2007, p. 92).

Antes de conhecer esse amor, o Pastor sentia-se completo ao contemplar os elementos da natureza; agora, além de sentir a natureza, precisa do pensamento, que é a mulher, para sentir-se completo e feliz. Os pensamentos, que eram sensações, tornam-se subjetivos. E como já disse Caeiro, “Pensar é estar doente dos olhos”, então seus pensamentos atrapalham sua visão. O “sou feliz” colabora ainda mais para o estado dilacerado do poeta, pois o sentimento de felicidade surge quando se tem também o seu oposto, o de tristeza; então só se é feliz quando se conhece, na mesma medida, a tristeza.

As emoções que são sentidas pelo Pastor lhe trazem a ansiedade, através da antecipação do amanhã, e com isso há a perda da presentificação, ele sai do “estado” e entra no frenesi do tempo corrente, da ansiedade e a constatação da fluidez do tempo, trazendo assim a dualidade. Porque o tempo não está mais em Caeiro, mas ele está no tempo, e isso é a porta da angústia. E ele passa a viver o amanhã, esquecendo-se do presente, e contentando-se em assim viver. Antes, ele via com os “olhos físicos”, agora vê com os “olhos internos”, com os sentimentos.

O Pastor, em seus pensamentos, vê uma cena que ainda aconteceria no amanhã, quando a mulher amada fosse colher flores pelos campos com ele, e isso seria uma verdade e uma alegria para ele. Fazendo-o perder o sentido de unidade com a Natureza.

Agora que sente amor,

Tenho interesse nos perfumes
Nunca antes me interessou que uma flor tivesse cheiro
Agora que sinto o perfume das flores como se visse uma coisa nova.
Sei bem que cheiravam, como sei que existia.
São coisas que se sabem por fora.
(2007, p. 93).

O amor fez com que Caeiro tivesse interesse nos perfumes das flores; antes, apenas queria vê-las e nada mais, bastava vê-las, mas agora tem interesse nos perfumes, não basta ver as flores, também tem de cheirá-las. No passado, flor era flor e perfume era perfume, agora são uma mesma coisa, uma “coisa nova”. Isso não significa que ele não sabia que as flores possuíam perfumes, apenas não tinha interesse em seus perfumes, havia o predomínio da visão sobre os outros sentidos. Quando o eu - lírico fala que agora tem conhecimento sobre haver perfumes nas flores, ele sabe por fora, então, ele só utilizou esse conhecimento quando o sentimento amoroso o fez afastar sua

visão e o fez metaforizar a Natureza, o que significa afastamento e subjetividade. Não é mais a Natureza que se projeta nele, mas ele que se projeta nela por meio de suas emoções e a isso denominamos transcendentalismo.

Durante a leitura da obra, percebemos que o amor se torna uma companhia para o Pastor, que já não sabe andar sozinho pelos caminhos, algo que era comum para ele, em seu isolamento. E andando, um pensamento visível o faz andar mais depressa e “ver menos e ao mesmo tempo gostar de ir vendo tudo” (2007, p. 94). Esse pensamento que o faz andar depressa é a figura feminina, que não se materializa durante a obra, permanecendo apenas nos pensamentos dele. Porém, mesmo ela estando ausente fisicamente, está com ele em seus pensamentos, provocando uma ruptura no seu olhar para as coisas naturais. E se ele não a vê, imagina-a, sentindo-se “forte como as árvores altas” (2007, p. 94); sendo assim, ele se projeta na Natureza e treme se a vê, perdendo suas forças, e não sabe o que sente na ausência dela. Tudo isso mostra que essa mulher torna-se muito importante para ele. E assim, ele se define: “Todo eu sou qualquer força que me abandona” (2007, p. 94); então a imagem da mulher o fez não ter controle sobre si mesmo, e agora a realidade o olha, diferentemente do passado, quando ele olhava a realidade; dessa forma, há uma inversão. Entretanto, esse olhar da realidade é comparado ao girassol, e no meio dele a cara da amada, ou seja, nessa realidade não existe apenas a realidade, mas sim, a realidade e a mulher amada. Anteriormente, só havia o girassol; hoje, é o girassol e a cara da mulher.

No quinto poema, o eu-lírico começa descrevendo sua atual situação, porém fazendo uso da terceira pessoa do singular, como se falasse de um pastor amoroso que é ele mesmo.

O pastor amoroso perdeu o cajado,
E as ovelhas tresmalharam-se pela encosta,
E, de tanto pensar, nem tocou a flauta que trouxe para tocar. Ninguém
lhe apareceu ou desapareceu... Nunca mais encontrou o
[cajado].
Outros, praguejando contra ele, recolheram-lhe as ovelhas.
Ninguém o tinha amado, afinal.
(2007, p. 95).

Esses versos são metafóricos e explicam que quando o guardador de rebanhos tornou-se um pastor amoroso, descobrindo o amor, ele perdeu seu cajado, que é o contato direto com a Natureza, e, assim, “as ovelhas tresmalharam-se pela encosta”, as

ovelhas são seus pensamentos, sempre referentes à mulher amada, que o faz pensar demais, fazendo-lhe esquecer da flauta que trouxe para tocar, que representa a tentativa da re-ligação direta com a Natureza. O cajado, aqui, é também simbólico, pois representa sua ligação com os animais e a terra; perdendo o cajado, perderia sua ligação com a natureza. Porém, parece que o eu-lírico retoma seu estado de consciência quando percebe que “ninguém apareceu ou desapareceu”, pois reconhece que a mulher amada não se tornou material, apenas era abstrata. E no verso seguinte ele mostra que não retornou ao seu estado de ligação efetiva com a natureza, pois o pastor “nunca mais encontrou seu cajado”. E conclui: “ninguém o tinha amado, afinal”, apenas ele amou, porque esse amor não foi correspondido. E

Quando se ergueu da encosta e da verdade falsa, viu tudo:
Os grandes vales cheios dos mesmos vários verdes de sempre,
As grandes montanhas longe, mais reais que qualquer sentimento,
A realidade toda, com o céu e o ar e os campos que existem, estão
[presentes.
(E de novo o ar, que lhe faltara tanto tempo, lhe entrou fresco nos
[pulmões)
E sentiu que de novo o ar lhe abria, mas com dor, uma liberdade no
[peito.
(2007, p. 95).

O Pastor quando conseguiu distanciar-se do seu amor, viu que a Natureza continuava a mesma e era mais real que qualquer sentimento, porque os sentimentos são abstratos. Há uma forte oposição entre “verdade falsa” e “realidade”. O Pastor considera como realidade os vales, as montanhas, o céu, o ar, os campos, toda a Natureza é maior que qualquer sentimento. Não há nesse ponto uma grande oposição que fundamenta todo o texto? Natureza x Sentimento; Objetividade x subjetividade; Fisicalidade x Abstração. E o eu-lírico se mostra consciente dessas contradições, conforme a estrofe acima atesta, e por estar consciente o ar lhe entra “com dor” no peito, agora ele se volta à Natureza dolorosamente, e não naturalmente, como antes.

No sexto poema, o eu-lírico começa dizendo que passa toda a noite pensando na mulher amada, isso se opõe a sua ideia defendida outrora, quando para ele “Pensar é estar doente dos olhos” e agora que o importante é pensar, não importando mais nada, além disso. E assim, ansioso, ele passa a noite “sem saber dormir, vendo, sem espaço, a figura dela,/ E vendo-a sempre de maneiras diferentes do que a encontra a ela.” (2007, p. 96). Ele constrói em seus pensamentos diferentes figuras da mulher amada, e faz seus

pensamentos “com a recordação do que ela é quando fala” (2007, p. 96). E só de pensar nela, esquece-se de se sentir só, a presença da figura feminina o faz sentir-se acompanhado, mas, antes, ele sentia-se bem de estar só entre a Natureza.

Em um dos versos ele diz: “Amar é pensar”, e isso nos mostra que ao amar ele perdeu sua inocência, pois como está escrito em *O guardador de rebanhos*, “Amar é a eterna inocência,/ E a única inocência é não pensar.” (2007, p. 34) Então, ele deveria amar sem pensar, assim como ocorreu quando ele amava a natureza, sem saber o que ela era, “porque quem ama nunca sabe que ama/ Nem sabe por que ama, nem o que é amar...” (2007, p. 34).

Quando o Pastor deseja encontrar a mulher amada, tem “uma grande distração animada”, porque ela não é material, apenas está presente em seus pensamentos. Mas na verdade ele prefere não a encontrar, já que depois terá que deixá-la, mostrando-nos assim a sua forte ligação com ela.

O sétimo poema da obra é iniciado com uma reflexão que o eu-lírico faz sobre o ver e sentir, contrapondo os dois sentidos dos Homens.

Talvez quem vê bem não sirva para sentir
E não agrade por estar muito antes das maneiras.
É preciso ter modos para todas as coisas,
E cada coisa tem o seu modo, e o amor também.
Quem tem o modo de ver os campos pelas ervas
Não deve ter a cegueira que faz fazer sentir.
(2007, p. 97).

Quando inicia o verso com a palavra “talvez”, o Pastor parece refletir sobre sua afirmação sobre quem: “vê bem não sirva para sentir”. Essa frase está coerente mediante a ideologia seguida pelo pastor antes da chegada da mulher amada, quando ele via bem as coisas e as via como se fosse a primeira vez, e assim ver era tudo e não precisava de um outro sentido para o completar; mas isso desagrade a sociedade, pois é um modo de viver diferente do que é pregado pela moral dos Homens, que vivem para sentir. Viver para ver é estar antes das maneiras, algo primitivo e natural. Contudo todas as coisas exigem um modo diferente, e cada coisa tem um modo, assim como o amor também tem seu próprio modo. O modo do amor é pensar. Visão e Sensação se opõem no trecho acima; e, segundo o poeta, as sensações-pensamentos atrofiam a visão, tornando o

sujeito entregue a si mesmo, “de cabeça baixa”, como ele mesmo diz um pouco mais abaixo, na mesma estrofe.

Quem vê os campos pelas ervas não deve deixar que a cegueira do sentir o atrapalhe em ver os campos. Pois o sentir cega as pessoas, não as deixando ver. Depois de contrapor essas ideias, o Pastor faz uma confissão triste e amargurada: “Amei , e não fui amado, o que só vi no fim,/ Porque não se é amado como se nasce mas como acontece.” (2007, p. 97). O Pastor reconhece que apenas ele amou, e esse amor não foi correspondido, o que ele viu só depois de ter amado intensamente. Então, o eu-lírico faz uma comparação entre o amor e a vida, pois não se é amado como “se nasce”, o amor não é algo natural e involuntário, mas é “como acontece”.

Depois ele continua sua confissão, porém agora falando da mulher:

Ela continua tão bonita de cabelo e boca como dantes,
E eu continuo como era dantes, sozinho no campo,
Como se tivesse estado de cabeça baixa,
Penso isto, e fico de cabeça alta.
(2007, p. 97).

O Pastor, nestes versos, coloca em comparação o antes e o agora, mesmo sabendo que seu amor não fora correspondido, e reconhece que a mulher amada continua “bonita de cabelo e boca”, como era no tempo em que a amava sem ter consciência de que não era correspondido. Mas ele também continua como antes, sozinho no campo, e a esse fato ele compara “como se estivesse estado de cabeça baixa”, pois a ausência dela o faz sentir-se assim. Porém ao pensar nisso, “fica de cabeça alta”, fica de cabeça alta porque ele volta a procurar a Natureza. E ao pensar isso ele chora e o dourado sol seca suas lágrimas. O sol, ao secar as lágrimas, sinaliza a supremacia da natureza sobre a subjetividade.

Em outro verso o Pastor faz uma exclamação consciente: “Como o campo é grande e o amor pequeno!” (2007, p. 97), o amor, comparado à Natureza, é algo pequeno, mas a Natureza é grande. E depois diz: “Eu não sei falar porque estou a sentir./ Estou a escutar a minha voz como se fosse de outra pessoa,/ E a minha voz fala dela como se ela é que falasse” (2007, p. 97). O sentir dele é inexplicável, e agora sente-se estranho a si mesmo, porque atingiu um estado de consciência sobre seu estado atual, e assim ele estranha a própria voz, percebendo que a voz que fala dela é como “se ela é que falasse”, pois ela não tem voz própria por estar apenas nos pensamentos dele.

No final desse poema, o Pastor compara a beleza da Natureza à beleza da mulher amada, mostrando que, para ele, a beleza dela é igual à das coisas naturais, com a diferença de que a beleza dela passara pelo crivo da subjetividade.

No início do oitavo poema o Pastor fala de como ele acorda:

Todos os dias agora acordo com alegria e pena.
Antigamente acordava sem sensação nenhuma, acordava.
Tenho alegria e pena porque perco o que sonho
E posso estar na realidade onde está o que sonho.
(2007, p. 98).

Agora, todos os dias ele acorda e sente alegria e pena; outrora, acordava apenas, sem ter nenhuma sensação. E nos versos que seguem, o eu-lírico explica-nos o porquê de ele sentir alegria e pena. Sente pena porque ao acordar perde o sonho, que gira em torno da mulher amada; então sente alegria, porque ao acordar está na realidade “onde está” o que sonha. Assim, ele não sabe o que fazer das sensações e nem o que há de ser dele sozinho em meio aos campos. E seu único desejo é: “que ela me diga qualquer coisa para eu acordar de novo” (2007, p. 98), ele quer voltar a amá-la como antes, sem pensar no amor não correspondido.

No final da obra, o Pastor conclui seu poema com a afirmação: “Quem ama é diferente de quem é/ É a mesma pessoa sem ninguém” (2007, p. 98), a “pessoa que ama” e a “pessoa que é” é a mesma pessoa; contudo, a “pessoa que é” apenas não tem ninguém, é sozinha. Então, o amor é uma companhia que vem acrescentar à “pessoa que é”, porém, subtraindo-lhe o ser-para-si.

Referências

- CAEIRO, A. **Poemas completos de Alberto Caeiro**. São Paulo: Marin Claret, 2007.
- CHATELET, F. **A filosofia e a história**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- DE NICOLA, J.; INFANTE, U. **Fernando Pessoa**. São Paulo: Scipione, 1995.
- DUARTE, L. P. Fernando, rei da nossa Baviera: um jogo no limite do silêncio. In: _____. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora Pucminas, 2006.
- DUFRENNE, M. **O poético**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- KWJAWSKI, G. M. **Fernando Pessoa, o outro**. São Paulo, 1965.
- LOURENÇO, E. **Fernando, rei da nossa Baviera**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

MOISÉS, M. **Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge**. São Paulo: Cultrix, 1998.

MOISÉS, M. O Modernismo. In: _____. **A literatura portuguesa**. 34° ed. São Paulo: Cultrix, 2000. (p. 235 – 247).

NOVALIS. **Hino à noite**. Trad. Nilton N. Okamoto e Paulo Allegrini. São Paulo: A esfinge editorial, 1987.

PERRONE-MOISÉS, L. Pessoa de todos (os) nós. In: _____. **Inútil poesia**. São Paulo: Companhia da Letras, 2000. (p. 145 – 150).

SCHELLING, F. W. J. **Ideias para uma filosofia da natureza**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 2001.

SCHILLER, F. **A educação estética do Homem**. Trad. Roberto Schavarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BREVE PERCURSO POR CAMINHOS DA LITERATURA
SOBRE NARRATIVAS: MITO, EPOPEIA E A PROBLEMÁTICA DO ROMANCE
BRIEF ROUTE ALONG PATHS OF LITERATURE
ABOUT NARRATIVES: MYTH, EPIC AND ROMANCE PROBLEMATIC

Mirella Priscila Izídio da SILVA¹

Resumo: O artigo pretende convidar o leitor a um breve passeio por conjuntos de pontos que permeiam reflexões acerca das problemáticas dos gêneros que formam a base da literatura ocidental, focando principalmente na linha traçada desde a essência mítica até as lacunas do romance, abrangendo os encerramentos estruturais épicos. Trata-se também de questões como as intertextualidades e construções arquetípicas em relações de verossimilhança e o elemento irônico que ganha força com o romance. Enveredando pelas perspectivas teóricas e metodológicas de autores como André Jolles, Northrop Frye e com grande foco na Teoria do Romance de Georg Lukács, o trabalho busca contemplar as diferentes possibilidades estabelecidas pela arte literária em diferentes momentos com objetivo de traduzir as realidades e individualidades como apreensão artística de uma totalidade.

Palavras-chave: Gêneros Literários; Teoria do Romance; Georg Lukács.

Abstract: The essay intends to invite the reader to a brief tour of sets of points that permeate reflections about the problematic of the genres that form the basis of Western literature, focusing mainly on the line from the mythical essence until the shortcomings of the novel, including structural closures epics. Also dealing with issues such as intertextuality and archetypal constructions of verisimilitude relations and ironic element that gains strength with romance. By embarking theoretical and methodological perspectives of authors such as André Jolles, Northrop Frye and with great focus on the Theory of the Novel by Georg Lukacs, the work seeks to contemplate the different possibilities established by the literary art at different times in order to translate the realities and individualities as seizure Art of a totality.

¹ Mestranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, CEP: 50670-901, Recife, Pernambuco, Brasil. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). E-mail: mirellaizidio@hotmail.com

Keywords: Literary Genres; Theory of the Novel; Georg Lukács.

[...] pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna.

Don Quijote de La Mancha, Miguel de Cervantes

O romance é a epopeia do mundo abandonado por Deus.

A Teoria do Romance, Georg Lukács

As bases da literatura ocidental estão alicerçadas fundamentalmente em duas colunas: a cultura clássica – artes greco-romanas – e a influência bíblica cristã. Em suas origens comuns, o Mito. Um sobrevoo minimamente atento por obras literárias de diferentes períodos e locais de criação revela elementos que perpassam, rodeiam e tocam mitos clássicos, mitos bíblicos, suas intertextualidades. Sobrenadando entre os gêneros – epopeias, tragédias, romances e suas fragmentariedades – esta base mítica constitui-se um ponto inicial e obrigatório para se perceber sutilezas nos caminhos da literatura.

Ao falar de arte, necessariamente estamos falando de forma – maneira pela qual o conteúdo se organiza. O Mito é uma forma simples, assim como a lenda, a saga, a adivinha, o ditado, o caso, o memorável, o conto e o chiste (JOLLES, 1976). As formas simples possuem a marcação de sua origem oral mais acentuada, carregam as tintas mais frescas de narrativas sem enredos, sem tramas. Apresentam-se como sequências que, mesmo fixadas pela escrita, são lineares devido a sua transmissão falada.

É possível pensar o Mito – uma forma simples – como um movimento de apreensão de uma totalidade **simplificadora** do mundo. O universo concebe-se em uma única **pergunta** e uma **resposta** absolutamente satisfatória abrangendo uma cadeia linear de **eventos**. O Mito organiza-se por uma disposição mental predizente e envolve temas passíveis de inúmeras construções devido ao seu caráter de ação, de movimento incessante e total. Nas palavras de André Jolles, Mito é o processo de fundação: “é o lugar onde, a partir da sua natureza profunda, um objeto se converte em *criação*” (JOLLES, 1976, p. 90-91).

Esta organização mental ordenada na seara do Mito constitui-se como uma busca por descobertas. No entanto, é preciso observar, esse movimento distingue-se essencialmente em sua relação com o *logos* – conhecimento – no sentido que o seu saber não envolve certezas, sentenças universalmente válidas e absolutas. A filosofia surge quando o Mito se encaminha para o *logos* por uma via de mão única, pois as figuras míticas não são mais suficientes para explicar o mundo em transformação. Lembremos sempre: os saberes do Mito estão encerrados em si mesmo, em sua resposta incutida intimamente na própria pergunta. O ser mitológico, pois, obedece a um destino, a uma força premonitória e determinante, uma lógica oracular. Sim, é verificável a conversão *mythos* para *logos*. E nisto o fenômeno é o de uma verdadeira conversão: abandona-se o Mito, considera-se o conhecimento. Esta passagem admite resquícios, porém adentramos em um campo de uma outra disposição mental, outras apreensões de mundo, outras percepções de origens e realidades.

Repita-se: não há aqui uma sucessão cronológica; não há um ponto de transição do mito para o conhecimento, por descontentamento com o Mito; não há uma evolução que eliminasse um dos termos por insuficiência, para dar lugar ao outro; eles estão sempre lado a lado, mas também estão sempre separados, [...] (JOLLES, 1976, p. 97).

O conhecimento busca verdades universalmente válidas. E os dois - *logos* e *mythos* - coexistem, a despeito de suas divergências, em criações e recriações. E é justamente de fórmulas (re)criadas que a literatura se constrói. Falamos de intertextualidades.

O diálogo entre obras, gêneros e estruturas literárias é alimentador de outras obras, gêneros e estruturas literárias. Basicamente, a sentença implica a compreensão de que os acontecimentos – cotidianos, políticos, culturais, científicos, sociais, econômicos – não são elementos suficientes para a composição literária. A narração no campo da literatura demanda sutilezas que a diferenciam da narrativa cotidiana, pedestre.

Para Umberto Eco, o mundo **ficcional** é parasitário do mundo **real** (ECO, 1994). Essa dependência, entendamos, é constituinte de uma disposição mental que projeta expectativas em uma narrativa verossímil: a grata surpresa ao se descobrir que Chapeuzinho Vermelho e sua avó são resgatadas vivas de dentro da barriga do lobo se deve ao entendimento de que no mundo **real** pessoas devoradas por feras são mortas. O

mundo lógico fora da arte é surpreendido por criações que lhe desviam o curso **natural** para outros desfechos.

Em sua *Poética*, Aristóteles explica a importância da concatenação do enredo no sentimento de verossimilhança. Essa coesão independe de fatos e ações comprobatórias e de pontes com a ideia geral de realidade. Tal qual o Mito, sua desenvoltura não busca comprovações, mas assimilações. Esse sentimento, a verossimilhança, faz parte das estratégias construídas pelo narrador no sentido de fornecer sua própria coerência e lógica, sua apreensão do **real**. Nas palavras de Luiz Costa Lima, a verossimilhança “resulta de um cálculo sobre a possibilidade de real contida pelo texto” (Cf. LIMA, 1973).

Para se acompanhar melhor esse raciocínio, sigamos o encalço da análise de estrutura realizada por Northrop Frye. Aqui abrem-se parênteses para sublinhar uma importante observação: *Anatomia da crítica* constrói-se em exame de estrutura e não por um viés Estruturalista. Tzevetan Todorov comenta:

Enquanto que a “estrutura” dos estruturalistas é acima de tudo uma regra abstrata, a “estrutura” de Frye se reduz a uma disposição no espaço. Neste sentido, Frye é explícito: “Com frequência, uma ‘estrutura’ ou um ‘sistema’ de pensamento pode ser reduzido a um diagrama; de fato, as duas palavras são, em certa medida, sinônimos de diagrama” (TODOROV, 1981, p. 12).

Estamos falando de espaços que se rearranjam, dialogando entre si. Frye induz a uma percepção arquetípica, imagética e – também por isso – mítica. Ao se posicionar desta maneira, Northrop Frye indica as chaves que permitem uma ampla análise cujo universo é a incomensurável rede intertextual que transpassa diferentes criações literárias. O Mito figura como uma imagem cristalizada e original – “tudo é potencialmente idêntico” -, porém retomada e rearranjada, reconfigurada em outros matizes, avivada por outras cores. O próprio teórico explica:

[...] os verdadeiros princípios estruturais da pintura devem ser buscados, não nalguma analogia externa com qualquer outra coisa, mas na analogia interna da própria arte. Os princípios estruturais da literatura, semelhantemente, devem derivar da crítica arquetípica e anagógica, as únicas espécies que supõem um contexto mais amplo da literatura como um todo (FRYE, 1973, p. 136).

Essa percepção, embora algumas referências sejam claramente explícitas até mesmo para leitores desatentos, demanda por vezes certo distanciamento, um recuo que tente apreender uma visão geral como a uma grande pintura em que é necessário voltar alguns passos na sala do ateliê com o objetivo de visualizar sua **totalidade**. E esta visão geral pode ser fornecida por meio dos arquétipos. Importante ressaltar que as definições arquetípicas não se inscrevem exclusivamente em personagens humanos, mas também em animais – cordeiros, pombas, borboletas –, em vegetais – rosas, carvalhos, maçãs –, ainda em criaturas quiméricas – unicórnios, monstros, dragões –, cores – branco, vermelho, negro – e elementos da natureza – água, vulcões, sol. A simbologia do significado sobrepuja o objeto em si. Dessa maneira, seria possível compreender-se aspectos da natureza, do gênero, as sutilezas de obras.

Lembremos os folhetins – aqui entendido como o gênero, não a forma em que acontece a publicação assim denominada. O folhetim tradicional é lembrado como romance de **acontecimentos** em que se verifica a predominância da sucessão de situações impactantes e episódios grandiosos – priorização do enredo em sobreposição ao espaço psicológico. O traço romanesco firma-se em sua narrativa progressiva e sequencial. Suas personagens tendem a ser extremamente **tipificadas**. Facilmente reconhecidas em seus papéis, constituem um mundo idealizado. Para Frye: “[...] na estória romanesca os heróis são bravos, as heroínas belas, os vilões cheios de vilania, e as frustrações, ambigüidades e obstáculos da vida comum são desconsiderados (FRYE, 1973, p. 152)”. O ponto divergente entre a estória romanesca e o mito também pode ser apreendido pela representação de seus personagens: enquanto a personagem mítica está imbuída de caráter divino, a personagem romanesca é carregada por sentimentos humanos. Essa questão muda, fundamentalmente, a maneira como se percebe o lugar destas figuras: não é simples desassociar uma presença divina das ações das figuras dramáticas míticas (FRYE, 1973, p. 187).

Falamos de gênero, porém ressalte-se que as disposições mentais organizadas em uma estrutura mitológica não são delimitadas por essa qualidade. Northrop Frye esclarece este ponto mencionando os elementos narrativos pré-genéricos – os *mythoi* ou enredos genéricos: “Se nos dizem, daquilo que vamos ler, que é trágico ou cômico, esperamos certo tipo de estrutura e estado de espírito, mas não necessariamente certo gênero”(FRYE, 1973, p. 163). É justamente nos enredos genéricos a que Frye se

referencia que os arquétipos se manifestam com mais nitidez: as conversões de caráter, finais apaziguadores e enredos levados aos mais altos graus do absurdo na comédia; a falha que movimenta a ação na tragédia; o “isso teria que acontecer dessa maneira”.

Na mesma trilha de pensamento, nos deparamos com a sátira e a ironia na literatura como expressões potentes de intertextualidades. Nestas duas denominações, é provável que todos os leitores sintam e ainda identifiquem a construção por referências, o diálogo com outras obras com bastante facilidade. Aliás, para que o sentido seja apreendido, é fator fundamental que essa percepção aconteça. Importante recordar sempre que ao se falar de ironia e sátira devemos considerar as estruturas dos arquétipos, discursos e formas. É praticamente automático e forçoso mencionar-se o *Don Quixote* de Miguel de Cervantes. Estamos diante de uma obra irônica em sua forma, satírica em sua essência, fundamentalmente intertextual em diálogo permanente com as novelas medievais de cavalaria e uma era de transições. O **herói** constitui mais um arquétipo – quixotesco –, é disposto na estrutura fundadora de um novo gênero – o romance –, singulariza o momento de problematização humana na literatura.

A mudança de paradigmas desencadeada após a publicação da obra de Cervantes e a assimilação desta forma irônica na literatura é também um escopo para se pensar a diferenciação entre o **fictício** e o **ficcional** nas obras literárias modernas. Trata-se de um despojo da inocência na criação narrativa:

Contra a ingenuidade suposta pelo fictício, alimentando-se da ilusão indiscriminadora de seu território quanto ao da verdade, o ficcional moderno se alimenta da ironia, do distanciamento, da constituição de uma complexidade que, sem afastar o leitor comum, não se lhe entrega como uma forma de ilusionismo (LIMA apud PIRES, 1994, p. 97-110).

O romance, sobretudo, tende a incorporar a ironia como constante desde a sua origem. Essa tendência sinaliza uma crise geral que se impõe em sua forma sutilmente desalentada e francamente impotente diante da complexidade do mundo que lhe traga ou que não lhe cabe. Para Georg Lukács, a ironia é a *objetividade do romance*. Nas palavras do teórico, ela

apreende não apenas a profunda desesperança dessa luta [da busca de uma totalidade da vida], mas também a desesperança tanto mais profunda de seu abandono – o deplorável fracasso de uma desejada adaptação a um mundo

alheio a ideais, de um abandono da idealidade irreal da alma em prol de um controle da realidade (LUKÁKS, 2009, p. 87).

Ao destrinchar e reforçar a ideia que destitui a **experiência da vida** como material bruto onde estaria a origem de uma obra literária, Northrop Frye esquematiza uma lógica e uma estrutura internas que se arvoram em referências constituintes de um sistema próprio baseado pelos mitos – bíblicos e clássicos predominantemente na literatura ocidental, lembremos. Em todos os títulos mencionados – Comédia, Estória Romanesca, Tragédia, Ironia e Sátira – as referências encontram-se diluídas em diferentes níveis de expressão, construindo vínculos e similaridades por estratégias de associação, analogias, imagens, semelhanças e paráfrases. Essa perspectiva é importante também na medida em que auxilia a diferenciação entre análise e interpretação em literatura: o entendimento de que o texto literário não é apenas um discurso, mas uma construção estética que não considera o conceito de verdades – por conseguinte, o de mentiras – e possui ferramentas próprias para seu estudo, valendo-se de outras áreas do conhecimento – História, Sociologia, Filosofia – como acessórios, complementos. A transição para o romance projeta não a vida em si, mas a condução do *eu* no mundo exterior para o tencionamento do que se passa interiormente.

II

Já mencionamos *Don Quixote* de Miguel de Cervantes como marco na literatura. A razão disso deve-se principalmente pela fundação de um gênero novo que se desvinculava de uma tradição narrativa épica. A data de nascimento, 1605, é simbólica por estar inserida em um período de firmação das mudanças que germinavam desde o final da Idade Média como a formação e expansão de grandes centros urbanos juntamente com o comércio, com os impérios ultramarinos, com a ascensão da classe burguesa, com a Reforma Protestante minando a hegemonia da Igreja Católica, a força da imprensa, a assimilação e difusão crescente de princípios Renascentistas – humanismo, antropocentrismo. É momento da percepção de realidades fragmentadas – e de maneira fragmentada.

O romance figura como a expressão estética do mundo emergente após fatores que desestabilizam uma percepção de uma totalidade humana no contexto de sua

existência. Gênero sem fórmula pré-determinada, o romance expressa a vida cotidiana essencializada na narrativa. Em análise dessas mudanças, Georg Lukács abrange a temática em sua obra *Teoria do romance* na qual “a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos” (LUKÁCS, 2009, p. 14). Partindo de um ponto filosófico de abordagem, Lukács considera as narrativas épicas como produções geradas em sociedades culturalmente fechadas, organizadas por relações interpessoais próximas nas quais seriam possíveis narrativas que abarcassem unidades, a vida de uma personagem representando todo o mundo que lhe cerca e a comunidade em que se insere. Recordemos o Mito: a pergunta que em si mesma já encerra sua resposta suficientemente satisfatória. O caos épico – quando se apresenta – é momentâneo e sua resolução reestabelece as condições que lhe precediam sem vestígios de perturbações. O exemplo das epopeias homéricas é suficientemente claro: ao iniciar a narrativa já esbarramos com o meio da vida da personagem e se finaliza sem a conclusão dessa mesma vida, diferentemente do romance que obedece a uma lógica biográfica. No raciocínio de Lukács essa organização análoga a uma biografia que o romance apresenta retrata a existência essencializada e individualizada, suprimindo em suas estratégias narrativas as informações necessárias para a contextualização interpretativa da trama em determinado recorte selecionado para o desenvolvimento do enredo. O mundo em que o romance se inscreve é o mundo do rompimento do círculo perfeitamente fechado. Não mais existe a possibilidade do homem moderno respirar num mundo fechado (LUCÁKS, 2009, p. 30). A percepção, assim como as realidades, estão fragmentadas e os seres têm consciência das incompletudes – as suas e a do outro:

Inventamos a produtividade do espírito: eis por que para nós os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída (LUKÁCS, 2009, p. 30).

Diferentemente da tragédia em que havia uma presença divina – ainda que tirânica e por vezes aproximando-se da crueldade – o ser do romance foi abandonado pelos deuses. Não está cancelado pelo destino, não se vê encarregado de uma grande missão, não expressa um sentimento coletivo, é criatura subjetiva interiorizada por pensamentos abstratos. O abismo de sua individualidade e de suas relações interpessoais

constitui a aventura latente da forma. O romance forja a criação de uma unidade apenas possível dentro de sua configuração estética.

Dialogando com Aristóteles, Lukács esclarece que epopeia e romance não diferem entre si por suas intenções de configuração, pois que as duas denominações tem por intenção abarcar a totalidade de mundo retratado. A principal diferença reside nos “dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração”. Para o teórico

O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2009, p. 55).

Sua composição é fruto de fatores de seu tempo, é uma obra cultural que carrega os despojos e as glórias do contexto de sua criação – fala-se nestes termos, porém, sem reduzir a criação artística a simples somatório de fatores sociais, econômicos e culturais. As formas artísticas seriam definidas pela vida que ela afirma e configurada como fundamento de uma totalidade (LUKÁCS, 2009, p.71). Esse pensamento é reforçado quando o mesmo teórico explica:

Drama, lírica e épica – em qualquer hierarquia que sejam pensados – não são tese, antítese e síntese de um processo dialético, mas cada qual é uma espécie de configuração do mundo de qualidade totalmente heterogênea das demais (LUKÁCS, 2009, p. 135).

Desconsiderando a empiria como elemento indispensável e original da arte literária, Lukács reforça a interioridade da narrativa em uma relação mais ligada a fatores metafísicos. A forma por vir do romance – nunca fixada, sempre aberta – sugere uma ética particular e variável em cada autor e em cada obra de determinado autor. Em poucas palavras, o teórico resume o pensamento:

A arte – em relação à vida – é sempre um “apesar de tudo”; a criação de formas é a mais profunda confirmação que se pode pensar da existência da dissonância. Mas em todas as outras formas, inclusive na epopeia, por razões agora já óbvias, essa afirmação é algo anterior à figuração, *enquanto no romance ela é a própria forma* (LUKÁCS, 2009, p. 72, grifo nosso).

Lukács monta em sua obra uma teoria das formas literárias e uma poética dos gêneros (LUKÁCS, 2009, p. 173). Porém, por razões claras, o teórico não pode

examinar fenômenos literários posteriores ao seu período de atividade. Em sua *Teoria do romance* é constatável a limitação de análise em obras surgidas até o século XIX. A contemporaneidade revela outras facetas na literatura.

É Theodor W. Adorno quem nos guia na reflexão das possibilidades, dificuldades e olhares impressos pelos romances contemporâneos. As realidades são percebidas por mais singularidades, agudamente fragmentadas. A extensão e profundidade desta incompletude impregna a narrativa, o próprio narrador.

Assim como é quase automático pensar e mencionar o *Quixote* de Cervantes, é emblemático exemplificar o romance contemporâneo pensado por Adorno com o *Ulisses* de James Joyce. O frankfurtiano percebe a delicadeza de uma situação paradoxal: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2012, p. 55). O gênero passaria a expor de maneira mais visceral e violenta a incapacidade de apreender qualquer realidade em sua totalidade, a forma convoca o leitor a experimentar o ritmo nervoso, o relato definitivamente não é mais suficiente – em verdade é deficiente. É o que João Alexandre Barbosa denominará de consciência da leitura: a necessidade de uma sincronia de linguagem, uma sintonia entre leitor e narrador (BARBOSA, 1986, p. 14). Talvez essa seja a maior dificuldade do narrador contemporâneo.

À guisa de conclusão

Traçamos um breve panorama entre formas, gêneros, poéticas. Embora a sequência obedeça a uma linearidade histórica, esse caminho passa longe de qualquer traço evolutivo. Como a cronologia das obras é marcada por seus elementos intertextuais, os gêneros são legítimos em diferentes tempos – suas adequações, mutações e rearranjos permitem as possibilidades de expressão. Daí a preocupação de José Marcos Mariani de Macedo em ressaltar a relação das formas com a história como um fator de criação – **um ingrediente construtivo**, não como determinante no processo de um suposto aperfeiçoamento:

É nesse sentido que se deve entender *A Teoria do romance* como um ensaio *histórico-filosófico*, a um tempo encarregado da dedução dos gêneros literários e de sua base histórica, ou melhor, incumbido de deduzi-los pelo fato mesmo de inserir a história como um ingrediente construtivo (LUKÁCS, 2009, p. 189).

Podemos afirmar que a narrativa estaria bastante consciente de suas fragilidades, a vivência de uma crise, incapacidade de se exprimir as continuidades e descontinuidades de realidades tão repartidas que o sentimento de fugacidade reprime a percepção. Contar algo, observa Adorno, significa ter algo especial para ser dito “e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice” (ADORNO, 2012, p. 56).

O paradoxo identificado por Adorno (“não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”) figura, na realidade, como ponto de partida para se repensar as estratégias narrativas do romance, não como uma constatação de sua impossibilidade. A narração é atividade básica do ser humano nas mais diferentes civilizações, tempos, culturas e lugares – alguns teóricos e linguistas mencionam uma competência narrativa como característica natural da espécie. A narrativa não será abolida por uma lei que decreta o seu fim.

Por esses apontamentos, talvez as questões mais latentes sejam formuladas em indagações: como ser tradutor da realidade? e como se constrói a literatura sem uma poética norteadora? e ainda: como as poéticas devem se relacionar com seus leitores?. São essas perguntas que provavelmente todos os narradores das mais variadas formas de diferentes gêneros se fazem há séculos. Não há uma resposta que preencha a dúvida – como no Mito. As respostas são (re)inventadas em diferentes momentos por diferentes estratégias – epopeias, tragédias, romances. Considerar continuamente a importância da forma não é preciosismo, é a motivação para entender que se trata de condição essencial para a construção de sentidos, “um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada”, como explica Antonio Candido:

O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso, o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido (CANDIDO, 2012, p. 27).

Candido sintetiza a apreensão de realidades pelo mundo em sua expressão narrativa como força humanizadora da própria literatura na capacidade de criar formas pertinentes. Trata-se do contexto em processo de textualização, a linguagem sensível como possibilidade de organizar uma totalidade da vida – ainda que momentânea e tão frágil quanto à própria totalidade da vida, duas esferas que não se confundem em suas

autenticidades autônomas. A arbitrariedade entre a vida e o signo é mais um elemento de fragmentariedade. E a consciência de que toda a complexidade do ser humano e do mundo que ele constrói continuamente é irrepresentável em sua totalidade reforça a literatura como um lugar de organização – ainda que não tenha pretensão de ordenar – do mundo que pode ser apreendido e decodificado ao menos e apenas esteticamente.

Um traço comum entre as obras lembradas como grandes é a busca interna por um elemento que lhe expresse universalmente, o tema de seu tempo medido pela sua força atemporal e extensiva. Ao problematizar o homem particular, o romance não deixa de agregar a vivência de seu tempo: a forma como reveladora de tormentos humanos comuns, o ser através dos outros (CANDIDO, 2012):

[...] é por meio dela [da literatura] que descobrimos que o outro, tão diverso de nós, sente as mesmas dores, angústias e alegrias que nos acometem. Não por acaso a literatura nasceu no Ocidente se valendo do Mito, pois neste encontramos os sentimentos que são comuns aos humanos: a fome, as dores, o trabalho, os homicídios, o esquecimento, as discórdias, a inveja, a dissimulação, os sonhos, o amor, a cólera, as batalhas – e não apenas “[...] a substância primeira de cada indivíduo[,] [aquela que] é própria de cada um e não pertence a outros” (VIEIRA, 2012, p. 73).

Esse caráter universal perpassa a temporalidade cronológica e se arvora por intertextualidades válidas como constantes organizações mentais – os Mitos, por exemplo, que se fazem presentes em diálogos constantes nas mais diversas criações literárias. Entendamos o indivíduo sempre com o sentido moderno de processos e construções individualizantes. O herói épico, por exemplo, mantém sua particularidade, mas não é um indivíduo. Isso por causa de sua moral comunitária no regimento de suas ações, da sua missão, da sua ética.

A este momento da leitura pode já ser bastante repetitivo afirmar a inegável fragmentação e individualização na representação de realidades devido a uma própria realidade fracionada. Porém, ao cabo de nossa reflexão, devemos também ter em mente a urdidura sutil que alinhava a expressão de sentimentos comuns de toda a cultura humana. Sem isso, o puramente fictício não pode chegar a ser ficcional, a arte se apequena, é simples entretenimento.

Propondo uma mimeses por acréscimo à realidade vivenciada, a arte literária potencializa sua capacidade de desempenhar o papel de uma espécie de memória da civilização. E a memória possui deslocamentos próprios, esquecimentos, retornos,

desvios e ressignificações. A forma, mais uma vez, dispõe a interpretação dessas realidades, a totalidade é construída e a unidade apenas é possível no campo das artes em suas transformações e permanências:

Mas enquanto a imanência do sentido à vida naufraga irremediavelmente ao menor abalo das correlações transcendentais, a essência afastada da vida e estranha à vida é capaz de coroar-se com a própria existência, de maneira tal que essa consagração, por maiores que sejam as comoções, pode perder o brilho, mas jamais ser totalmente dissipada. Eis por que a tragédia, embora transformada, transpôs-se incólume em sua essência até nossos dias, ao passo que a epopeia teve de desaparecer e dar lugar a uma forma absolutamente nova, o romance (LUKÁCS, 2009, p. 39).

Para exemplificar a ideia: é Northrop Frye quem nos lembra a predileção de poetas pela figura mitológica de Prometeu durante o período industrial como uma das representações mais utilizadas (FRYE, 1973, p. 156).

Falamos aqui sobre a legitimidade de expressões literárias encerrarem abrangentes significações que o ser humano se utiliza para interpretar, recriar, compreender e se apropriar das realidades que lhe cercam e de realidades que já não lhe pertencem mais: a literatura duplica o mundo (VIEIRA, 2012, p. 71). Este fenômeno torna – e certamente continuará tornando – a narrativa literária possível. A constituição de uma contínua e latente capacidade de espelhar sensações e sentimentos, épocas e lugares, vidas. As incomensuráveis possibilidades abertas pelos mitos, pelos arquétipos, pela própria arte literária que ao recriar-se, refaz o ser humano.

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BARBOSA, João Alexandre. **As Ilusões da Modernidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- CANDIDO, Antonio. Esquema Machado de Assis. In: _____. **Vários Escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

- CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. In: LIMA, Aldo de (org.). **O Direito à Literatura**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.
- JOLLES, André. **Formas Simples**. Tradução de Álvaro Cabral. Editora Cultrix: São Paulo, 1976.
- LIMA, Aldo de (org.). **O Direito à Literatura**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.
- LIMA, Luiz Costa. **Estruturalismo e Teoria da Literatura**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- PIRES, Antônia Cristina de Alencar Pires. Costa Lima e o Teorema do Controle Ficcional. **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v.2, p.97-110, out.94. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/download/1103/1204>. Acesso em: 01 abr. 2013.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 2. ed. Tradução de Silvia Delpy. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- VIEIRA, Anco Márcio Tenório. A literatura como espaço do discurso, do debate e do contraditório. In: LIMA, Aldo de (org.). **O Direito à Literatura**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS
E A EXPERIÊNCIA COMUNICÁVEL DE WALTER BENJAMIN
ALEXANDRE AND OTHER HEROES
AND THE WALTER BENJAMIN'S COMMUNICABLE EXPERIENCE

Liliane Pereira Soares do NASCIMENTO¹

Resumo: Este artigo investiga as relações entre contexto histórico-social e produção autoral. Sob a ótica de Walter Benjamin, e tomando como ponto de apoio os ensaios *Experiência e pobreza* e *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* discutem-se as relações entre literatura e sociedade e o modo como a obra *Alexandre e outros heróis* de Graciliano Ramos conteria exemplos do que Benjamin chama de *experiência comunicável*.

Palavras-chave: Graciliano Ramos, história e literatura, Walter Benjamim, experiência comunicável.

Abstract: This article investigates the relationship between socio-historical context and authorial production. From the Walter Benjamin's perspective, and taking as a point of support the essays *Experiência e pobreza* (*Experience and Poverty*) and *O Narrador* (*The Narrator*): considerations about the work of Nikolai Leskov, the relationship between literature and society is discussed and the way Graciliano Ramos' work *Alexandre e Outros Heróis* (*Alexandre and Other Heroes*) would contain examples of what Benjamin calls *communicable experience*.

Keywords: Graciliano Ramos, history and literature, Walter Benjamin, communicable experience.

No artigo *Experiência e pobreza*, escrito na década de 1930, Walter Benjamin chama a atenção para as relações entre as mudanças no modo de narrar e o contexto histórico-social. Para o filósofo, as pessoas seriam tomadas por uma espécie de mudez quando destituídas de uma experiência comunicável. Assim, os períodos de agitação - anos que antecederam à Primeira Grande Guerra e aqueles que se seguiram -, marcados por crises na economia e na política, por mudanças comportamentais e por

¹ Doutoranda do curso de Pós-Graduação em Letras, DINTER UNESP SJRio Preto/UNIR-Vilhena. Professora do IFRO - câmpus Vilhena. E-mail: lipsn30@gmail.com

desregramentos morais e éticos, seriam negativos para a formação, manutenção e transmissão das tradições, que se diluiriam diante do volume de acontecimentos e da rapidez com que as mudanças interfeririam na sociedade. Esse período pós-grande-guerra é, segundo o autor, um momento de “pobreza de experiência”, e o vazio deixado pela falta das histórias autorizadas pela experiência acabaria preenchido por tendências espiritualistas diversas como a astrologia, a quiromancia e a gnose, que, alheias à objetividade, serviam para consolar o indivíduo, mas não contribuíram para que o homem tomasse consciência de si. (1986, p.115).

Como a experiência comunicável é cada vez menos possível e menos necessária, o homem dessa época parece estar permanentemente em busca de algo grandioso, embora contente-se cada vez mais com o pouco, o instantâneo e a novidade que surge para envelhecer e ser rapidamente substituída. Isso não quer dizer que não haja saber a ser comunicado, mas a experiência agora é outra e sustenta-se na técnica e na sua natureza de autorrenovação. Daí o sonho iconizado pelo cinema, que é a expressão que melhor representa a era da técnica.

Para Benjamin, o personagem Mickey criado pelo Walt Disney em 1928 seria uma das representações desse sonho do homem contemporâneo, cuja existência autossuficiente parece bastar-se a si mesma. Trata-se, segundo o filósofo, de uma maneira particular de perceber o mundo, pelo abandono ou afastamento dos objetos que constituem o patrimônio cultural solidificado pelas relações coletivas, por valores baseados na novidade e no individual.

Assim, viveríamos em uma espécie de “barbárie” em que se faz tábula rasa da cultura, desvinculando-se saber das formas clássicas de expressão. Essa reflexão é exemplificada pelo comportamento de cientistas e artistas do século XX, cujas experiências criativas evidenciam um ofuscamento da experiência anterior, pois situam suas realizações a partir de um ponto neutro com relação à tradição. Esse teria sido, por exemplo, o procedimento de Einstein, que ao elaborar sua teoria centra-se em uma “discrepância entre as equações de Newton e as observações astronômicas” (BENJAMIN, 1986, p. 116) e não na história da física. O mesmo se dá com os artistas cuja produção leva em conta apenas os receptores dotados de “sensibilidade moderna” (p. 116), de acordo com a visão do artista, num diálogo que valorize o espírito de seu tempo, o tempo presente e não a historicidade da tradição.

Em outro texto, *O que os alemães liam, enquanto seus clássicos escreviam*, uma peça radiofônica escrita em 1932, às vésperas, portanto da dominação nazista, Benjamin mostra por meio do diálogo das personagens, que o público leitor se interessava pouco pelos clássicos, procurando outras leituras de linguagem mais acessível e de temas fantasiosos:

Pastor Grunelius: Almanaque para o incentivo da felicidade doméstica – era só o que faltava! Todo o mundo sabe que nove em dez casos de infelicidade doméstica são causados por essa maldita mania de ler almanaques, graças aos quais toda mulher se imagina uma Cloé ou até uma Aspásia.

Moritz: Pois é, essa coleção é o diabo. Um pobre mestre-escola como eu se pergunta o que fazer contra essa produção pseudoliterária. O que me aborrece sobretudo, nesses almanaques e calendários, é que com seus versos, anedotas, canções, danças e andanças, artiguinhos e notícias, mapinhas, gravurinhas e figurinos eles acabam desviando a atenção das obras sérias, mesmo por parte do público culto.

Pastor Grunelius: É isso mesmo, Sr. Diretor. Tudo é fragmento, aparência, engodo. [...] (BENJAMIN, 1986, p.65).

Como se vê, não há nos textos citados na peça um valor formativo, segundo a concepção de Benjamin, já que esse valor se daria pela transmissão de experiências constituidoras do patrimônio cultural: o ensinamento moral ou um aconselhamento por meio da sabedoria. Daí, o teor crítico e irônico da peça sugerido pelo uso pejorativo de diminutivos como “artiguinhos”, “mapinhas”, e por frases como “Almanaque para o incentivo da felicidade”, que abre o trecho citado. Faltaria, portanto, nesse tipo de “produção pseudoliterária”, segundo o filósofo, a presença de um narrador, cujas raízes estivessem fincadas na mesma matéria de que se constitui a cultura do povo; um narrador ainda não seduzido pela pressa, pela técnica e pelo que é descartável. Um narrador, em cujo ato de narrar por sua voz autorizada, seria uma extensão da tradição oral ao compartilhar saberes novos e ao mesmo tempo reafirmar os valores comunitários. O objeto narrado seria, então, diferente de “anedotas... danças e andanças, artiguinhos e notícias” destinados ao consumo fácil, seria objeto de interesse comum e uniria a comunidade pelo prazer de contar e de ouvir história que lhes dizem respeito.

Três anos depois de ter escrito *Experiência e pobreza*, Benjamin retoma a questão no ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Ao tratar do escritor russo, ressalta como qualidade literária a manutenção de traços da narrativa oral (saberes de terras distantes e saberes do passado) nas narrativas escritas. Nesse

ensaio, Benjamin valoriza o senso prático e utilitário contido em algumas histórias, tomando esse aspecto como fator de sabedoria e poder de aconselhamento.

Essa disposição resulta da reflexão presente no binômio “experiência e pobreza” e dá conta do modo como o filósofo, atento às mudanças que ocorriam na Europa do período entre-guerras, compreende não apenas o declínio da narrativa exemplar, dada a escassez de exemplos dignos de serem transmitidos, mas também o lugar da burguesia, o fortalecimento do capitalismo e o espaço ocupado pela técnica, pela máquina e pela informação na sociedade moderna.

A aproximação de Benjamin da literatura russa, segundo Elcio Cornelsen (2010), sugere uma inclinação política do filósofo, em cujo ensaio *O autor como produtor* classifica os escritores em “rotineiros” e “progressistas” (CORNELSEN, 2010). Esse texto, influenciado pelas viagens a Moscou em 1917 e 1929 e pela posição de Benjamin diante da crise da esquerda política alemã, discute a relação entre a autonomia do escritor e (segundo a sua ótica) o necessário engajamento do autor visando alterar os meios de produção. Sob a perspectiva ideológica do Partido Comunista soviético, Benjamin qualifica os escritores rotineiros como aqueles que, embora fossem socialistas, não eram de fato comprometidos com a “ação revolucionária do proletariado”, ao contrário dos “operativos” ou “progressistas” que dispunham seu talento aos interesses da classe (CORNELSEN, 2010), como fazia Sergei Tretiakov, cujo livro, *Os generais*, influencia o desenvolvimento da economia coletivizada. Entre os alemães, Bertolt Brecht teria um perfil progressista, segundo o filósofo.

Tentando fazer relações com o caso brasileiro, nossa história nacional, se bem contada, deveria ter capítulos dedicados ao horror, à destruição, às chacinas e aos genocídios. No entanto, e ao contrário do caso alemão, nos moldamos culturalmente pelo esquecimento ou por alguma forma de anistia – como a da última ditadura –, sob o falso pretexto de se preservar as instituições, a harmonia social e a ideia de nação. Nesse sentido, fomos também marcados pela perda da capacidade de contar e pelo fim da experiência. Mas como país jovem, cujas tradições advêm da cultura de outros povos, nosso primeiro dilema intelectual foi a dúvida entre a tradição e a transformação.

O que para Benjamin era um ponto de chegada, para nós era o ponto de partida, se considerarmos que o discurso nacionalista de Sílvio Romero parece ter sido a principal força do pensamento brasileiro no século XX, especialmente nos anos de

1930, que mais nos interessa neste artigo. As ideias do crítico recifense, morto no ano da primeira Grande Guerra, estão presentes em Mário de Andrade, e em Monteiro Lobato, por exemplo, eclodindo, enfim, na construção intelectual e na leitura sociológica do país a partir da década de 1930. O que para Benjamin são escombros e ruínas; no Brasil, parece ser apenas mais um motivo de impasse. Como se trata de um país em que o Estado nasce “antes que um sentimento de nacionalidade”, os intelectuais “foram essenciais na produção de um imaginário nacional”, procurando intervir para afastar o país daquilo que lhes pareciam representações do atraso, optando-se, via de regra, pela técnica e pela mecanização como sinônimo de progresso. Por outro lado, o que parecia uma perda para Benjamin, era ainda desejo para o Brasil, de modo que a nossa primeira História da Literatura, de 1888, entende a literatura como “expressão de certa realidade”, cabendo à crítica “a missão de contribuir para construção da nacionalidade” (SCHERER; ALMEIDA, 2009, p 16-7).

O momento em que Benjamin escreve seus ensaios, o Brasil, atrasado e mal saído da República Velha era comandado por uma oligarquia rural de visão estática, saudosista, e incapaz de resolver os conflitos locais. Nesse ínterim, e do ponto de vista da cultura, a burguesia intelectualizada, influenciada pelos movimentos artísticos europeus, investem em atitudes novas que culminariam na renovação estética do início do século XX. Nesse período, 1920 – 1930, a estética é representada por uma síntese, nem sempre coerente “de correntes opostas”: uma corrente **centrípeta** que se “volta ao Brasil real”, desde o “Euclides sertanejo”, o “Lobato rural” e o “Lima Barreto urbano”; e uma corrente **centrífuga** herdeira do “velho transoceanismo”, que continua “selando a nossa condição de país periférico” e valoriza “tudo o que chega da Europa”, uma Europa “visceralmente irracionalista”, enfim, pois resultante do primeiro pós-guerra (BOSI, 1994, p.305).

Com o movimento revolucionário de 1930 e a renovação das esperanças em termos político e social, ocorre também uma espécie de catalisação dos elementos da cultura brasileira que assumem, sob um novo contexto, uma nova configuração. Neste sentido, a Revolução de 1930 “foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um *antes* diferente de um *depois*” marcado por “um movimento de unificação cultural” que projetaria em escala nacional certos fatos que “antes ocorriam [apenas] no âmbito das regiões”. (CANDIDO, 1987, p.181-2)

Entre os elementos mais importantes para essa unificação, estão a expansão do rádio, as novas produções do cinema nacional e o surgimento de algumas editoras, entre elas a José Olympio, em cujo catálogo figuram as obras dos chamados romancistas do Nordeste. E se o governo populista cria meios de controle do gosto e da opinião por meio da censura, se investe na propaganda de estado², as obras que consagrariam a década literária de 1930 deixam claro que apesar da propaganda governista, o “Estado Novo” mantinha os mesmos problemas do “Brasil velho”. As condições sociais, no entanto, contribuíam para aprimorar o “sistema literário”, mediante a ampliação do público leitor.

Segundo Bosi (1994, p. 386-91), a estética proposta pelo Modernismo de 22, aliada ao contexto de 1930 “condicionaram novas estéticas ficcionais” e entre elas, aquelas “marcadas pela rudeza” e pela “visão crítica das relações sociais”. E entre os escritores que se destacam neste modo de ficção está Graciliano Ramos, com seu testemunho e julgamento da condição social brasileira. Sua obra, contudo, não apresenta o teor panfletário sugerido por Benjamin aos escritores alemães. Discute sim o drama humano, social e psicológico; chama a atenção para as desigualdades e para tudo o que massacra, desumaniza e anula a dignidade, mas sua denúncia é realizada sem arroubos, com extrema sobriedade formal, precisão vocabular e sintaxe esguia e clara que fazem dele um clássico, desde a publicação da primeira obra, em 1933.

Os textos reunidos na obra *Alexandre e outros heróis*, que passamos a discutir³, guardam todas essas características, embora possam ter servido, segundo Osman Lins (1985, p. 187), como exercícios de escritura, dada a suposta desigualdade entre alguns deles. Vale apontar também uma advertência do próprio Graciliano, ressaltando o caráter ficcional e a origem popular das narrativas: “As histórias de Alexandre não são originais: pertencem ao folclore do Nordeste, e é possível que algumas tenham sido escritas.” (RAMOS, 1985, p. 6). O certo, porém, é que se trata da produção de um Graciliano maduro e já realizado como escritor, que iniciava com alguns desses contos o

² Refiro-me especialmente à utilização da Rádio Nacional pelo governo Vargas a fim de disseminar as ideias do regime ditatorial, dito Estado Novo. Deve-se observar aqui o alcance e importância do rádio naquele tempo, em face da massa de analfabetos de mais de 56% (1940) entre a população nacional.

³ Utilizamos exemplar da 25ª edição (Rio/São Paulo, 1985). Interessa-nos os quatorze primeiros textos da obra, embora apenas alguns deles sejam citados no artigo.

seu percurso memorial, cujos passos seguintes seriam *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953), publicado postumamente.

Nesta obra composta de dezesseis textos, quatorze deles (que de fato nos interessam) formam uma unidade que tem como elo principal a personagem Alexandre, um contador de histórias, cujas aventuras de mocidade compõem a matéria narrada. A articulação dos contos depende também de outros personagens, cujas atuações revelam traços fundamentais do processo de composição das histórias que, de certo modo, lembram a funcionalidade dos “capítulos” do livro *Vidas secas*. No caso de *Alexandre e outros heróis*, um narrador extradiegético dá voz ao protagonista Alexandre, mas “interfere” em suas histórias ao apor outras personagens, “os ouvintes de Alexandre”, que ganham voz e atuam como representações da memória, chamando sempre a atenção de Alexandre para os seus esquecimentos e contradições entre uma narração e outra. Com esse procedimento, evidenciam-se as astúcias empregadas por Alexandre para prender a atenção dos seus ouvintes e também o enraizamento de suas histórias na cultura do povo, representado por seus ouvintes.

Além desse entrelaçamento de discursos, ocorre também o que se poderia chamar de **processo de recapitulação** ou **recuperação da memória narrada**, em que um conto retoma ou esclarece aspectos de outro. O conto “Primeira aventura de Alexandre” que abre a série, por exemplo, é finalizado com a informação de que teria sido “por causa das pintas brancas” que o protagonista, no escuro, montara numa onça, achando que se tratava de uma égua pampa (RAMOS, 1985, p.18). Essa informação, como outras, de outros contos, são retomadas na narrativa subsequente, formando elos que acabam por interligar todo o conjunto. Outro processo de **recuperação da memória narrada** se dá pela interferência do narrador, que, a exemplo dos narradores citados por Benjamin, inicia a história atribuindo os fatos “a uma experiência autobiográfica” (1985, p.205). É desse modo, pois, que o narrador Alexandre, nordestino que é, integra uma tradição ou modo de contar que o aproxima dos seus ouvintes, que compartilham com ele a mesma visão de mundo. Trata-se, enfim, de **vestígios** do que se viveu.

Embora se trate de alta literatura, os contos sugerem, como se pode ver, situações de **transmissão oral de experiências**. Contadas na casa de Alexandre, para uma plateia de cinco personagens (Libório, **cantador de emboladas**; Firmino, **cego**

preto; Mestre Gaudêncio, curandeiro, Das Dores, benzedeira de mau olhado; e Cesária, rendeira e companheira de Alexandre), ícones da cultura popular nordestina, e tendo como espaço diegético o nordeste rural, as narrativas dão conta de um tempo e de uma realidade distantes, diferentes daquela do momento em que se dá narração.

Os ouvintes de Alexandre acompanham atentos à sequência dos fatos. Essa disposição para ouvir é demonstrada pelo narrador extradiegético, seja por meio do diálogo das personagens, seja por meio da narração propriamente dita, como neste exemplo do conto “Primeira história de Alexandre”: “Os amigos abriram os ouvidos e Das Dores interrompeu o cochicho: – Conte, meu padrinho!”.

Essa disposição das personagens na verdade é construída por Alexandre que lança expectativas no espírito de seus ouvintes, imprimindo no modo de narrar sua **marca** de contador. Durante a exposição de suas aventuras, o contador emprega a técnica do intervalo suspensivo, despertando a curiosidade para a revelação do fato seguinte. Essa moldura narrativa é análoga ao trabalho do oleiro citado por Benjamin (1985, p.209), isto é, um modo pessoal, ou a “marca de sua mão ao moldar o vaso de argila”. Trata-se, enfim, de um elemento importante para a manutenção da tradição do contar, pois é um artifício poderoso à memorização da história.

Outro elemento facilitador para a memorização e manutenção da tradição está na tessitura do texto contado, sem “sutilezas psicológicas” ou, como diz Benjamin, com “sobriedade de concisão”. Os dois elementos citados (**marca** do narrador e concisão de fatos) podem ser exemplificados por meio da apresentação do conto “Primeira aventura de Alexandre”. Nessa história, Alexandre explica que tendo recebido uma ordem do pai para encontrar uma égua pampa sumida, teria se distraído e dormido. Ao despertar, com o barulho de um animal, avista dois vultos, mas atrapalha-se e não consegue laçar o animal. Continuando a narrativa, diz aos ouvintes que teria tido uma ideia, mas é interrompido por Das Dores que, curiosa, pergunta-lhe sobre o que fez. Alexandre detém-se um momento, chupando o cigarro de palha, e só depois retoma a narrativa, empregando, assim, o suspense narrativo para criar expectativa no ouvinte. A seguir, responde que pensou em saltar no “lombo do bicho” e acrescenta que era “o jeito”, pois se a égua escapasse como se justificaria ao pai da ordem incumbida a ele. Nessa passagem, evidencia-se a tradição do respeito à autoridade paterna, aquele que manda

deve ser obedecido. É um valor que Alexandre respeita, pois por maior que fosse a dificuldade, a tarefa deveria ser cumprida.

Finalizando a aventura, Alexandre conta que após montar a “égua”, acabaram caindo em uma touceira de espetos, tendo ele ferido o rosto. Por fim, dominou o bicho e levou-o à fazenda. Quando o dia amanheceu e foi dar conta à família de seu feito, surpreendeu a todos e a si próprio, por ter montado uma onça pintada.

Essa surpresa é compartilhada com os ouvintes. Para o engrandecimento de sua ação e convencimento de sua plateia, o contador faz gestos, aumenta seu tom de voz e coloca uma questão retórica, para aumentar a curiosidade dos ouvintes:

— Tive medo, vi que tinha feito uma doidice. Vossemecês adivinham o que estava amarrado no mourão? Uma onça-pintada, enorme, da altura de um cavalo. Foi por causa das pintas brancas que eu, no escuro, tomei aquela desgraçada pela égua pampa. (RAMOS, 1985, p.18).

O fato de Alexandre confundir uma égua com uma onça parece um absurdo, mas o contador durante a apresentação do enredo estabelece os laços da verossimilhança: primeiro anuncia que a égua era animal difícil de ser domado, depois diz que era noite sem lua e, por fim, quando montado no animal estranhou o barulho que esse fazia com as ventas.

A segunda narrativa, “O olho torto de Alexandre”, recupera traços da primeira e mantém o ritmo da **conta**ção de **causos**. Inicia-se com um elogio de Libório à história anteriormente contada e a indicação de que faria, a partir do caso narrado, “uma cantiga para cantar na viola”. Já o cego Firmino, aponta um “defeito” na narração, dizendo que a história contada era diferente da versão da semana anterior: “Seu Alexandre já montou na onça três vezes, e no princípio não falou no espinheiro.” (RAMOS, 1985, p.19).

Nessa passagem, algumas situações nos chamam a atenção: a revitalização, a perpetuação e a transmissão do que fora ouvido por meio de outra forma de contar, a cantiga, já que Libório é um “cantador de emboladas” e a vigilância da memória que, além da função de preservação da história matriz, atuaria também como acervo vivo, cuja função seria a possibilidade garantir a repetição da experiência contável.

Esse último caso é referenciado por Benjamin no ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1985). Para o filósofo, a tradição oral caracterizar-se-ia pela concisão no contar, traço que contribuiria para facilitar o

processo de memorização. Esse processo estaria ligado aos estados mentais de maneira que, no momento da narração, o ouvinte se desprenderia de suas preocupações espaço-temporais, e adentraria o espaço-tempo da história contada, assimilando, assim, os fatos (1985, p. 204). Isso explicaria a intervenção do cego Firmino. Essa personagem já havia gravado a sequência de fatos e, ao perceber a inclusão de um acontecimento novo, faz a intervenção para conferir a autoridade do contador.

A seguir, Alexandre se defende, dizendo não ter se esquecido do espinheiro, pois é justamente esse elemento o causador de seu olho torto. Passa então a explicar o acidente. Conta que depois do susto, percebe que está sem um olho e refaz o caminho do espinheiro para procurá-lo. Encontra o olho e ao colocá-lo, o faz pelo lado do avesso. Quando percebeu, virou o olho, mas ele ficara torto. Assim, explica-se a importância do espinheiro. O contador consegue dar uma explicação a uma possível falha na memória e sai-se bem, porque seu Libório, cantador de emboladas, diz que a história ficou “muito bem amarrada”.

Em outros contos, a exemplo do “Uma canoa furada”, Alexandre conta sobre outros lugares. Nesses relatos, Alexandre compartilha conhecimentos adquiridos em suas viagens, bem como transmite suas impressões advindas da observação de costumes alheios:

[...] Numa das minhas viagens rolei uns meses por Macururé, levando boiadas para a Bahia. Já andaram por essas bandas? Tenho aquilo de cor e salteado. Ganhei uns cobres, mandei fazer roupa de alfaiate, comprei um corte de pano fino e um frasco de cheiro para Cesária. Demorei-me na capital uma semana. Aí fiz tenção de vender a fazenda e os cacarecos, mudar-me, dar boa vida à pobre mulher, que trabalhava no pesado, ir com ela aos teatros e rodar nos bondes. Refletindo, afastei do pensamento essas bobagens. Matuto, quando sai do mato perde o jeito. Quem é do chão não se trepa. Ninguém me conhecia na cidade cheia como um ovo. A propósito, sabem que um ovo custa lá cinco tostões? Calculem. Não me aprumo nessas ruas grandes, onde gente da nossa marca dá topadas no calçamento liso e os homens passam uns pelos outros calados, como se não se enxergassem. Nunca vi tanta falta de educação. Vossemecê mora numa casa dois ou três anos e os vizinhos nem sabem o seu nome. Nos meus pastos a coisa era diferente. Lá eu tinha prestígio: votava com o governo, hospedava o intendente, não pagava imposto e tirava presos da cadeia, no júri. Vivia de grande.[...] Na capital só viam em mim um sujeito que vendia gado. Mas se quiserem saber a minha fama no sertão, deem um salto à ribeira do navio e falem do major Alexandre. Cinquenta léguas em redor, de vante a ré, todo o bichinho dará notícia

das minhas estrepolias. A história da onça, a do bode, o estribo de prata [...] (RAMOS, 1985, p.75).

Sua reflexão sobre costumes tão diferentes do de sua terra é compartilhada com sua plateia. Alexandre pondera que os laços de amizade não são os mesmos de sua região, pois moradores da cidade grande e moderna mal se falam, embora sejam próximos. Tudo bem diferente do que ocorre no espaço de Alexandre, conhecido de todos pelas relações com o poder e por suas aventuras que correm na boca das pessoas. A cidade grande com os recursos da modernidade como o teatro e os bondes não comporta mais em seu espaço o representante das raízes do povo.

Em outros momentos, Alexandre, como vaqueiro que sai para vender sua boiada, percorre vários lugares do Nordeste e se mostra espantado com o que vê. Um desses momentos é quando avista o rio São Francisco, descrito à sua plateia como “o maior rio do mundo.” O rio adquire características grandiosas e humanas: “É um mar: engole o Ipanema em tempo de cheia e pede mais. Está sempre com sede.” (“Uma canoa furada”, p.77) Ou então, o contador desperta a curiosidade de sua plateia ao falar da piranha, criando imagens para que seu público compreenda a ferocidade desse animal: “É uma criatura que não tem serventia e morde como cachorro doido. Onde há sangue aparece um magote delas. Entra um vivo na água e em cinco minutos deixa lá o esqueleto.” (RAMOS, 1985, p. 77)

Além dos aspectos já citados que tornam as histórias de Alexandre uma experiência comunicável, são recorrentes o registro de ditados populares: “Quem deu seu nó que o desate.” (“A safra dos tatus”, p.54), “Não tornamos a mexer na história: quem não tem remédio remediado está, como dizem os mais velhos.” (“Um missionário”, p.71), “[...] ‘Nesta marcha vou até o fim do mundo. Todo caminho dá na venda.’” (“História de uma Guariba”, p.84). São recorrentes, também, a referência a uma tradição oral nordestina como o registro de histórias no folheto de cordel. As aventuras de Alexandre, por exemplo, são temas desses folhetos, que segundo o protagonista, são modificadas pelo autor do cordel:

[...] É o que me aborrece, não gosto de exageros. Quero que digam só o que fiz. Esse negócio da canoa entrou num folheto e hoje se canta na viola, mas com tantos acréscimos que, francamente, não me responsabilizo pelo que escreveram. Exatamente o que sucedeu com o marquesão. Lembram-se? Dr. Silva pegou o marquesão de jaqueira e

fez dele o que entendeu [...] O caso da canoa também foi muito aumentado. É bom prevenir. (RAMOS, 1985, p.76).

Há ainda em alguns contos referências a festas religiosas e costumes de montaria. Mais uma vez Alexandre confronta presente e passado. Antes as mulheres andavam de banda nos cavalos e com saia de montaria, diferente do costume de hoje que, segundo Alexandre, são modos inadequados a uma mulher andar “escanchada na sela” (“Marquesão de jaqueira”, p.51). São muitas as passagens em que contador e ouvintes se identificam pelas tradições da região ou pelos costumes bem marcados para o comportamento do homem e da mulher.

No conto “Espingarda de Alexandre” (p.87) em uma discussão travada entre contador de histórias e seus ouvintes a respeito de uma certa distância, Alexandre pergunta a Cesária quanto era uma certa quantia dividida por três. A personagem fica embaraçada, pois seu sistema de fazer contas dependia dos caroços de mulungu, prática tão comum às pessoas sem formação escolar. Além disso, antes de recorrer às sementes, Cesária lança uma adivinha para justificar que fazer conta de cabeça não é tão simples:

– Isso é um número muito comprido, respondeu Cesária. Se eu tivesse aqui os meus caroços de mulungu, a resposta ia logo; mas assim de cabeça, que dificuldade! Negócio de conta é um desespero, Alexandre. Você conhece a adivinhação dos lenços? Não conhece. Pois eu digo. Uma rua tem cem casas, cada casa cem janelas, cada janela cem moças, cada moça cem vestidos, cada vestido cem bolsos, cada bolso tem cem lenços, cada lenço quatro pontas e cada ponta um vintém. Quanto é o dinheiro que há na rua? Hem? Nunca houve quem soubesse. Quebro a cabeça desde pequena e não sei. (RAMOS, 1985, p.87).

Cesária afasta-se dos outros e depois volta com o resultado da conta, que era motivo de contenda entre os ouvintes. O resultado numérico da adivinha não é respondido, embora seja uma forma que peça uma resposta. A referência à adivinha por Cesária nessa passagem funciona como uma revitalização de uma forma da tradição popular (JOLLES, 1976, p.111).

No último conto, “A doença de Alexandre”, o contador de histórias está na cama há uma semana. Recebe seus ouvintes e relata que está sendo “medicado”. Longe dos centros urbanos, o doente vale-se das “garrafadas”, das “purgas” e das rezas: medicação da tradição popular. A companheira faz promessa e as referências à religiosidade

ressaltam-se: novenas, missa um ano inteiro, velas para Nossa Senhora do Amparo. O próprio Alexandre mantém sua fé, mas seu discurso é de delírio, misturando os fatos das histórias contadas aos ouvintes. Depois, alega que por causa de um dos remédios, um suadouro de flor de sabugueiro aplicado por Sinhá Terta, suou tanto que ficou extremamente cansado, a ponto de se desculpar, encerrar as histórias e dormir. Essa ação faz uma alusão à morte. O contador, após relembrar suas aventuras meio atrapalhadas pela febre, parece despedir-se da vida.

Esse desfecho encontra correspondência naquilo que Benjamin trata sobre o momento da morte. É nessa hora que “no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens” e lhe é conferida a autoridade de transmitir suas experiências. O delírio de Alexandre sintetiza os elementos que dão forma ao imaginário de seu espaço: montar e domar bicho bravo como onça, papagaios com traços de esperteza e que falam como gente, jiboias, rezas, exageros, ditos populares religiosos como “Jesus, Maria, José” e a grandiosidade do Rio São Francisco, tão marcante na região nordeste. Alexandre faz um esforço para manter os elementos de sua cultura, consolidando valores de uma comunidade. Quando lhe pedem que descanse, reclama, pois é necessário falar, “soltar variedades” e a sua doença contada aos ouvintes é mais uma aventura, fantasiosa, dele e de Cesária, quase se afogando na água do suor de Alexandre. Tenta-se assim, manter a tradição.

Graciliano Ramos, imbuído do espírito de seu tempo, seleciona, para esse conjunto de histórias, personagens que representam um grupo social decadente. São personagens “na orla da mendicância” como ressalta Osman Lins no posfácio do livro (RAMOS, 1985, p.189). A rendeira, o curandeiro, a benzedeira, o cantador de emboladas e o mendigo preto e cego com suas tradições, costumes e falares não cabem mais na nova ordem baseada na novidade e no individual. Como representantes de uma forma de narrativa baseada na experiência e na reflexão darão passagem às formas efêmeras e impactantes (o rádio, o cinema e, mais recentemente, as mídias digitais) que expressam a ideia de progresso e modernidade.

O escritor brasileiro parece ler as previsões fatídicas de Benjamin sobre a desvalorização de formas consolidados pela tradição, de maneira que a decadência da transmissão oral da experiência corresponde à decadência de Alexandre, contador de histórias para uma plateia reduzida.

Referências

- BENJAMIN, W. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. de S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 197-221.
- BENJAMIN, W. O que os alemães liam, enquanto seus clássicos escreviam. In: _____. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. Sel. e apres. de Willi Bolle. São Paulo: Cultrix, 1986. p. 63-84.
- _____. Experiência e pobreza. In: _____. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. de S.P. Rouanet. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 114-9.
- BOSI, A. Pré-Modernismo e Modernismo. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. 35ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 303-7.
- _____. Tendências contemporâneas. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. 35ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 383-405.
- CANDIDO, A. A revolução de 1930 e a cultura. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. **Graciliano Ramos**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1996. 123 p. (Nossos Clássicos, nº 53).
- CORNELSEN, E. Considerações sobre o “O autor como produtor”. **Revista literatura e autoritarismo - dossiê Walter Benjamin e a literatura brasileira**. São Paulo, dossiê nº5, Nov. 2010. Disponível em <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie05/sumario.php>. Acesso em 01 de junho de 2013.
- JOLLES, A. Adivinha. In: _____. **Formas Simples**. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 109-22.
- LINS, O. “O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado”. In: RAMOS, G. **Alexandre e outros heróis**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1985.
- RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis**. 25ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

SCHERER, M. E. G.; ALMEIDA, L. A. S. de. Sílvia Romero, um crítico do século XX. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. Volume 16, set. 2009.- ISSN 1678-2054. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa>. Acesso em 5 de junho de 2013.

Obras consultadas

GAGNEBIN, J.M. Memória e experiência de choque. In: Minicurso sobre Walter Benjamin: por um verdadeiro estado de emergência. Aula 3. São Paulo, 01 maio 2013. Disponível em: <http://interludium.com.br/2013/01/05 vídeo-walter-benjamin-aula-3-memoria-e-experiencia-de-choque/>. Acesso em 10 maio 2013.

PEREIRA, W. M. **Um olho torto na literatura de Graciliano Ramos**. Natal: UFRN, 2008. Dissertação (Mestrado em Linguagem), Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2008. Disponível em <http://ftp.ufrn.br/pub/biblioteca/ext/bdtd/WagnerMP.pdf> . Acesso em 15 maio 2013.

QUEIROZ, A.; BROGIO, T.M.; LEONES, J.V. **Propaganda política no rádio: o estado da arte nas pesquisas acadêmicas**. Disponível em <http://WWW.compolitica.org/home/wp-contentcontent/uploads/2011/01/adolphoQueiroz-pdf>. Acesso em 27 maio 2013.

**A PERSONAGEM FEMININA NOS CONTOS DE HANS
CHRISTIAN ANDERSEN
THE FEMININE CHARACTER IN TALES OF THE HANS
CHRISTIAN ANDERSEN**

**Gracinéa I. OLIVEIRA¹
Olívia de Fátima MEDEIROS²**

RESUMO: O objetivo principal deste artigo é identificar características de personagens femininas em contos de Hans Christian Andersen (1805-1875). Já os objetivos específicos são: 1) identificar, nesse *corpus*, as personagens femininas pertencentes à classe alta (nobreza) e à classe baixa (povo); e 2) caracterizar essas personagens. A metodologia da pesquisa é de natureza qualitativa, especificamente, de cunho bibliográfico. Como resultado da análise, constatamos que personagens femininas, nos contos de Andersen que estudamos, apresentam diversas características comuns, independentemente da classe social a que pertencem. Há, porém, algumas nitidamente mais recorrentes em determinadas classes, como submissão e religiosidade, por exemplo, mais frequentes em personagens femininas pobres.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infantojuvenil - Hans Christian Andersen – Gênero - Personagem feminina.

ABSTRACT: The main objective of this article is to identify the female characters characteristics in the tales of Hans Christian Andersen (1805-1875). Now, the specific objectives are: 1) identify, on the *corpus*, the female characters belonging to the upper class (nobility) and the lower class (people); 2) characterize this characters. The research methodology focuses on qualitative research and bibliographic research specifically the bibliographic stamp. As a result of this analysis, we found the female character, in the tales of Andersen that we study, presents a lot of characteristics in common, regardless of social class to which they belong. But there are some characteristics that are more outstanding in certain classes, such as submission and religiosity, for example, more frequent on poor female characters.

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFMG. Mestre em Estudos Linguísticos pela mesma instituição. Bolsista Fapemig. gracineaoliveira@hotmail.com

² Graduanda em Letras – Língua Portuguesa e suas Licenciaturas na Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas de Belo Horizonte – FACISABH, CEP.: 31.210-010, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. E-mail: oliviadefatimam@yahoo.com.br

KEYWORDS: Children and Youth Literature - Hans Christian Andersen – Gender - Female character.

1. Introdução

O objeto de estudo deste artigo são seis contos de Hans Christian Andersen (1805-1875): “História de uma mãe”, “Não prestava pra nada”, “A princesa e a ervilha”, “A rainha da neve”, “A filha do rei da lama” e “A menininha dos fósforos”. O objetivo geral é analisar a personagem feminina nesses contos. Já os objetivos específicos consistem, especificamente, em caracterizar e comparar as personagens femininas pertencentes à classe alta e à classe popular.

Andersen é um dos mais importantes escritores da literatura infantojuvenil ocidental, e sua obra é muito lida e apreciada até hoje. Nascido em Odessa, Dinamarca, no dia 02 de abril de 1805, filho de um sapateiro e de mãe lavadeira, cresceu em ambiente familiar protetor e religioso. Em 1812, quando Napoleão declarou guerra à Rússia, seu pai se alistou no exército napoleônico. Ele sobreviveu à batalha, mas voltou da guerra inválido e morreu dois anos depois, no início do declínio do poder de Napoleão (COELHO, 2010). Três anos pós a morte de seu pai, em 1819, Andersen convenceu sua mãe a deixá-lo morar em Copenhague, para tentar carreira artística. Lá, conheceu o teatro Shakespeare, trabalhou como ator, dançarino, passou muitas dificuldades, mas não desistiu (COELHO, 2011).

Sua obra é composta por romances, poemas e narrativas de viagens, mas só ficou realmente célebre com seus contos maravilhosos. Andersen editou seis volumes desses contos, entre 1835 e 1872. Publicou cento e sessenta e oito histórias, permeadas de humor típico dos habitantes do norte da Europa e de divertida bondade (SANTANA, 2013). Entre seus contos mais divulgados estão: “O Patinho feio”, “Os sapatinhos vermelhos”, “A rainha da neve”, “O rouxinol e o imperador da China”, “O soldadinho de chumbo”, “A pastora e o limpador de chaminés”, “A pequena vendedora de fósforos”, “Pequetita”, “Os cisnes selvagens”, “A roupa nova do imperador”, “O companheiro de viagem”, “O homem da neve”, “João e Maria”, “Nicolau grande e Nicolau pequeno” etc. Duas características de seus contos diferenciam-nos de outros escritores, como os irmãos Grimm, por exemplo, que, anteriormente a ele, também

praticaram esse gênero: 1) suas fontes não são apenas folclóricas; ou seja: ele não apenas adaptou histórias da tradição oral, mas, seguindo o espírito romântico, também inventou muitas histórias; e 2) seus contos não são calcados apenas no terreno do maravilhoso; muitas de suas histórias tiveram inspiração e se passaram na “vida real”, no cotidiano (COELHO, 2010, p.159). Em fins de 1872, Andersen sofreu uma queda e ficou com a saúde debilitada até 04 de agosto de 1875, data da sua morte, na cidade de Copenhague, onde foi sepultado (SANTANA, 2013.)

Andersen foi um escritor sintonizado com valores românticos, “como os ideais de fraternidade e de generosidade humana”. Além disso, também foi influenciado pela exaltação nacionalista que, desencadeada na Alemanha, influenciou profundamente os países nórdicos (COELHO, 2010, p.117).

Embora alguns de seus contos bebam nas fontes populares e folclóricas da Dinamarca, a maioria de suas histórias é inspirada em fatos corriqueiros, do cotidiano dinamarquês oitocentista (COELHO, 2010). Sendo assim, além de manejar com maestria o conto maravilhoso, Andersen é um exímio contista moderno. Seus contos foram escritos e publicados no século XIX, que “é o momento de criação do conto moderno quando, ao lado de um Grimm que registra contos e inicia o seu estudo comparado, um Edgar Allan Poe se afirma enquanto contista e teórico do conto” (GOTLIB, 2003, p. 7), e a obra andersiana ilustra bem essa transição, já que ao mesmo tempo em que o autor publica contos do folclore nórdico (uma minoria, diga-se de passagem), ele cria, ele inventa a maioria de suas histórias.

2. A personagem feminina nos contos de Andersen

Santos e Oliveira (2001) classificam as personagens em duas categorias: planas – que são as superficiais, marcadas por traços fortes e invariáveis – e esféricas: que apresentam caracterização mais analítica e mais sofisticada (SANTOS; OLIVEIRA, 2001).

Segundo Candido (1976), essa terminologia “personagem plana e esférica” foi proposta por Forster (1949 *apud* CANDIDO, 1976, p.65). Em relação à plana, seria a personagem construída em torno de uma única ideia ou qualidade; já a esférica não é claramente definida por Forster, mas Candido (1976) conclui que as características

desse tipo de personagem reduzem-se, essencialmente, ao fato de ter três, e não duas dimensões; de ser, portanto, organizada com maior complexidade e, conseqüentemente, ser capaz de nos surpreender.

Ainda segundo Antonio Candido (1976), a organização do contexto é o elemento decisivo para conferir verdade aos seres fictícios; o princípio que lhes infere vida e calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos. Percebemos, nos contos de Andersen, esse contexto que ajuda a definir suas personagens. Por isso, até mesmo personagens não-humanos, como nos casos dos contos “O patinho feio” e “A sereiazinha” – mais conhecida como “A pequena sereia” – tornaram-se inesquecíveis e perpassam o imaginário ocidental há séculos.

É possível encaixar as personagens de Andersen nessas duas categorias, embora a maioria delas seja plana. A única personagem que pode ser classificada como esférica é a filha da velha dos ladrões, visto que é personagem complexa, psicologicamente densa, que não se encaixa na dicotomia mocinho/bandido. É capaz de atitudes perversas, mas também de atitudes nobres, como ajudar a protagonista Gerda a encontrar Kay. Como exemplo de personagem plana, temos a Rainha da Neve, cujas qualidades são beleza e maldade. As personagens do universo maravilhoso e poético de Andersen, porém, vão além dessa classificação. Vejamos, então, os seis contos que constituem o *corpus* deste trabalho e as principais características desses seres ficcionais.

O primeiro conto analisado, “A princesa e a ervilha”, foi escrito em 1835. Nele, narra-se a história de um príncipe em busca de uma princesa, para se casar. Para ele, porém, essa não poderia ser uma princesa qualquer; era necessário que fosse uma princesa genuína, legítima. Certo dia chuvoso, uma princesa bateu na porta de seu palácio e a mãe dele a abrigou. Sua mãe aproveitou a oportunidade para fazer um teste e se certificar de que aquela era uma princesa genuína. O teste consistiu em colocar uma ervilha sobre a tábua do leito, mas sob vinte colchões, empilhados uns sobre os outros. Depois, encaminhou a princesa para dormir sobre esses colchões. No dia seguinte, verificaram que ela era uma princesa genuína, visto que, ao ser indagada pelo rei sobre como havia dormido, a princesa disse que não conseguira dormir à noite, porque tinha algo na cama que a incomodava. A rainha e o rei comprovaram que ela era uma princesa, porque somente as princesas eram assim tão frágeis e sensíveis. O príncipe casou-se com ela e a ervilha foi entregue a um museu (ANDERSEN, 2011). Nesse

conto, identificam-se duas imagens da mulher nobre: a primeira é explícita: a mulher nobre – a princesa do conto – é descrita como excessivamente frágil e delicada. A segunda imagem é implícita, aparece nas entrelinhas do texto. Nessa, o excesso de delicadeza da mulher nobre é implicitamente, ou melhor, é ironicamente criticado, visto que chega a ser cômico uma pessoa sentir uma pequenina ervilha escondida sob diversos colchões. Pressupomos que esteja aí uma crítica à nobreza, classe já em decadência, após as revoluções burguesas do fim do século XVIII. Se assim for, houve uma apropriação da estrutura de um conto maravilhoso para subvertê-lo e transformá-lo em uma crítica à sociedade.

O segundo conto analisado, “A rainha da neve”, foi escrito em 1844. Segundo informações de Silva Duarte (2011), que traduziu os contos andersianos que analisamos, nessa história, Andersen misturou crenças populares e recordações de sua infância. Esse conto é dividido em sete histórias ou capítulos.

A primeira história é a de um espelho. Nesse espelho, tudo de bom e bonito que nele se espelhava sumia. Esse espelho foi quebrado por um duende e, ao cair, estilhaçou-se em pequenos pedaços, que voaram pelo mundo. Ao entrar nos olhos de algumas pessoas, esses estilhaços faziam com que elas vissem tudo ao contrário; ou seja: se algo era feio, viam como bonito; se era mau, viam como bom, etc..

A segunda história narra a vida de duas crianças pobres: uma menina chamada Gerda e um menino chamado Kay, que eram muito amigos. Em um dia de inverno, estavam os dois com a avó da menina, observando a neve cair. A avó lhes contou que os flocos de neve eram abelhas brancas e que tinham uma rainha, chamada Rainha da Neve. Certo dia, um pedaço do espelho mágico entrou nos olhos de Kay, fazendo com que o menino mudasse de personalidade, tornando-se frio e mau. Quando o inverno voltou, o menino saiu em seu trenó, para passear na praça, e encontrou a Rainha da Neve, que o levou com ela. Gerda e sua avó procuraram por Kay, mas não o encontraram, e a maioria das pessoas dizia que ele havia se afogado no rio. Já nessa parte da história as características de algumas personagens femininas estão postas: Gerda e a avó eram boas e a Rainha da Neve era má.

Na terceira história, Gerda decidiu procurar pelo seu amigo, porque não acreditava em sua morte. Foi ao rio e entrou em um barco que acabou sendo levado pela correnteza. A menina começou a chorar, até que chegou a um cerejeal, no qual havia uma

casinha, onde morava uma velha que a abrigou. Gerda contou-lhe sua história e lhe perguntou se vira seu amigo Kay. A velha era uma feiticeira boa, mas gostava de encantar, por prazer, e decidiu reter a menina, fazendo com que ela se esquecesse de Kay. Para que a menina não se lembrasse de nada, a velha enterrou as roseiras, que poderiam trazer de volta a memória da menina, que gostava muito de rosas. Após algum tempo, Gerda encontrou, no jardim, uma rosa que a feiticeira esquecera de enterrar e se lembrou de tudo. Ela, então, fugiu da casa e percebeu que havia decorrido um bom tempo, visto que já era outono, e retomou a busca pelo seu irmão amigo Kay (ANDERSEN, 2011).

Na quarta história, Gerda, após se informar com uma gralha, foi até um palácio onde Kay estaria com uma princesa. Ao chegar lá, porém, constatou que o príncipe não era Kay. A menina chorou e contou sua história ao príncipe e à princesa, que se sensibilizaram e resolveram ajudá-la. Ela recebeu botas, um regalo e um coche de ouro para viagem (ANDERSEN, 2011).

Na quinta história, Gerda foi parada, em um bosque, por ladrões. A velha dos ladrões interessou-se pela menina, pensando fazer um guisado dela, mas sua filha preferiu mantê-la viva, para que pudessem brincar. Os ladrões pouparam-na. Posteriormente, ela contou sua história à filha da velha dos ladrões, enquanto se dirigiam ao palácio deles. Lá, as pombas lhe disseram que viram Kay com a Rainha da Neve. Além disso, afirmaram que deveriam estar na Lapônia, visto que lá sempre tinha neve. No dia seguinte, Gerda contou o fato à menininha dos ladrões. Ela, então, soltou a rena e lhe pediu que levasse Gerda até a Lapônia. A rena fez o que lhe fora solicitado. Nessa parte do texto, percebemos características de outras personagens femininas: a velha dos ladrões, que era má e independente, a filha da velha que, em alguns momentos, tinha atitudes más, e, em outras, boas (ANDERSEN, 2011).

Na sexta história, Gerda chegou à casa da laponiana e esta lhe encaminhou à finlandesa, alegando que ela poderia ajudá-la. Chegando à Finlândia, a finlandesa explicou à rena que ninguém poderia ajudar Gerda. A rena levou Gerda até um arbusto e voltou, deixando-a sozinha (ANDERSEN, 2011).

A sétima e última história narra algo ocorrido no palácio da Rainha da Neve. Lá, o pequeno Kay jogava o jogo da inteligência. O desafio era o seguinte: se ele conseguisse formar a palavra certa, a Rainha da Neve lhe daria de presente o seu próprio

mundo e um novo par de patins, caso perdesse, ficaria ali para sempre. Após lançar o desafio, a Rainha foi embora, visto que precisava levar neve a outros lugares. Gerda chegou ao palácio da Rainha da Neve e encontrou Kay, que estava gelado e não a reconheceu. Ela começou a chorar; suas lágrimas quentes caíram sobre o peito do menino, penetrando seu coração e derretendo o gelo. Kay, então, olhou para Gerda e a reconheceu. Ele começou a chorar e a lasca de vidro dos olhos foi expelida com as lágrimas. Os dois foram embora do palácio e voltaram para a sua cidade. Ao chegarem a casa, notaram que já eram adultos. O conto termina com os dois adultos, mas como crianças no coração (ANDERSEN, 2011).

Nesse conto, o que desencadeia o conflito é o pedaço do espelho mágico que penetrou nos olhos de Kay. O que liga as várias histórias é a busca de Gerda por seu amigo. Trata-se de um rito de passagem: da infância para a fase adulta: o conflito é desencadeado no inverno, perpassa a primavera e se resolve no outono. Além disso, entendemos que a escuridão causada, no coração de Kay, pela lasca do espelho, e a constante busca de Gerda representam a adolescência e a busca pela identidade, pela constituição do sujeito. Já os obstáculos vencidos pelos dois para chegarem à fase adulta são as dificuldades pelas quais se passa ao sair do universo de proteção infantojuvenil e adentrar o mundo adulto. No caso desse conto, os dois personagens principais conseguiram fazer essa passagem. Além disso, é importante notar que as dificuldades não foram vencidas com a ajuda de familiares; ou seja: dependeram apenas dos esforços das personagens.

Outro dado relevante é sobre as personagens femininas que, nesse conto, tanto podem levar à perdição, como no caso da Rainha da Neve, como podem ser a salvação do menino-homem, como é o caso de Gerda; ou seja: nesse conto está representada a imagem dual da mulher: anjo ou demônio. Essa imagem, entretanto, não representa algo estanque, uma separação, uma dicotomia, visto que ambas, apesar da diferença – má e boa –, compartilham características comuns. A Rainha da Neve e Gerda são personagens ativas, que tomam decisões sobre suas vidas e conduzem seus destinos, não são submissas. Além disso, elas não foram escolhidas, mas escolheram seus homens: A Rainha, seu companheiro-amante; Gerda, seu amigo-irmão. Outro fator interessante que apontamos nesse texto é o fato de a personagem má, a Rainha da Neve, pertencer à classe alta; já a personagem boa, Gerda, é pobre. A pobre e a rica disputam o mesmo

menino-homem, mas a menina pobre é a vencedora. Nesse caso, embora esteja representada a competitividade feminina, a bondade e o amor de Gerda venceram o gelo, com o qual a Rainha da Neve havia congelado o coração de Kay. Foi a pureza, apontada, por Nelly Coelho (2010), como uma das virtudes básicas da mulher na obra de Andersen, que possibilitou a Gerda salvar Kay.

Outro ponto relevante, com relação a essas personagens femininas, diz respeito à beleza. As duas personagens femininas principais – Gerda e a Rainha da Neve – são belas. Embora a Rainha da Neve seja má e independente, ela não é caracterizada como bruxa; ao contrário, é encantadora, delicada e inteligente, como podemos perceber nesta passagem: “– Agora não tens mais beijos! – disse ela – Senão, beijava-te até morreres. Kay olhou para ela, era muito bonita, um rosto mais inteligente e mais belo não podia imaginar, agora não parecia de gelo [...]. Aos seus olhos era perfeita, não tinha o mínimo de receio” (ANDERSEN, 2011, p. 205).

Outra personagem feminina que também tem atitudes emancipadoras é a princesa que Gerda conheceu por intermédio da gralha. Ela foi descrita como inteligente e desinteressada quanto ao casamento; entretanto, a princesa mudou de ideia, mas foi ela quem escolheu seu futuro marido, por meio de imposições que colocou para os pretendentes: “[...] diz-se que começou a cantarolar uma cantiga, que era precisamente ‘Por que não devo casar-me?’” (ANDERSEN, 2011, p. 213). Outra imagem de mulher que aparece no conto em questão é a velha figura da ogra, devoradora de crianças, que era a chefe dos ladrões. Essa é descrita como uma bruxa: “– Ela [Gerda] está gorda, é bonita, tem gordura, pois foi engordada com miolo de noz! – disse a velha aos ladrões [...]. É tão bom como um pequeno cordeiro engordado! Oh! Que delícia! – e puxou a faca luzente, e esta brilhava, tanto que era cruel” (ANDERSEN, 2011, p. 218). Ela tem, no entanto, lugar de destaque naquela comunidade, visto que essa velha chefiava os ladrões. Aqui, há a representação da mulher criminosa, forte e independente que, ao invés de ser tutelada, tem muitos homens sob seu domínio e vive à margem da lei. Além disso, ela não é completamente má, porque é uma boa mãe. Esse é um exemplo da complexidade das personagens andersianas, embora em contos maravilhosos haja tendência ao maniqueísmo. A filha da velha criminosa também é outro exemplo dessa complexidade: algumas vezes, tem atitudes más, outras pratica atitudes boas, como a ajuda a Gerda.

As outras personagens femininas descritas como pobres são a laponiana e a finlandesa. Na verdade, elas são mais do que pobres, são miseráveis. A laponiana era tão pobre que não tinha em que escrever um bilhete; por isso, o escreveu em um bacalhau. Além disso, sua casa era pequena e miserável. A finlandesa não desperdiçava comida; sua casa sequer tinha porta.

O terceiro conto analisado, “A filha do rei da lama”, tem uma estrutura que nos chamou a atenção, porque é composto por vários contos encaixados. Além disso, tem características de fábulas, visto que são animais – nesse caso, cegonhas – que contam as histórias, mas as personagens principais são humanas. Nesse conto, um casal de cegonhas narra a história de uma princesa egípcia que fora à Dinamarca em busca da flor de lótus para a cura de seu pai. Ao chegar à Dinamarca, porém, foi jogada no pântano pelas outras duas princesas que a acompanhavam. Quando caiu no pântano, foi feita prisioneira pelo Rei da Lama e dele teve uma filha, que a cegonha levou para a esposa de um rico *viking* criar. A mulher do *viking* ficou muito feliz com a criança. Ela percebeu, entretanto, que, à noite, aquela linda criança se transformava em uma rã e, à medida que a menina ia crescendo, a *viking* percebeu que, durante o dia, ela tinha uma personalidade intratável: era muito má e cruel. O *viking*, que vivia viajando e guerreando, voltou de viagem e adorou essa criança, sem saber de sua metamorfose, e ela recebeu o nome de Helga, um nome doce para ela, que era dura e amarga, mais selvagem do que muitos homens, naqueles tempos obscuros (ANDERSEN, 2011).

Certa vez, o pai adotivo de Helga a levou à casa um jovem sacerdote cristão, que fora feito prisioneiro. Helga ficou muito feliz, demonstrando, novamente, como era má, visto que disse que queria espargir o sangue do sacerdote nos *vikings*, no dia do sacrifício dele. À noite, porém, quando se transformou em rã, sua mãe adotiva chamou sua atenção e lhe disse que a preferia feia e rã, mas boa, do que moça e bela, mas má. Helga, então, na forma de rã, resolveu soltar o prisioneiro e fugir com ele. O sacerdote, quando chegou a um bosque, rezou e fez diversas orações para desencantar Helga. Nesse meio-tempo, porém, foram assaltados por um bando de ladrões, que mataram o sacerdote e raptaram Helga. Anoiteceu, entretanto, e ela se transformou em rã. Eles, amedrontados, fugiram. Ela fez uma sepultura para o sacerdote e o feitiço foi quebrado. Em sonho, o sacerdote lhe apareceu e lhe mandou se aproximar de um pântano. Ao chegar próximo ao pântano, Helga fez o sinal da cruz e quebrou o feitiço que mantinha

sua mãe presa ao Rei da Lama. Sua mãe retornou ao Egito, levando-a juntamente com a flor de lótus (ANDERSEN, 2011).

Passado algum tempo, Helga ficou noiva de um príncipe da Arábia. Nesse dia, o espírito do sacerdote foi visitá-la, e ela solicitou a ele que a levasse para ver o Reino dos Céus. Ele atendeu seu pedido; ela viu o Reino do Céu, mas ficou lá três minutos a mais e, quando voltou, já haviam passado vários séculos e não encontrou ninguém mais que conhecia. Ela viu uma cegonha e lhe perguntou pelo noivado, mas a cegonha não a reconheceu e lhe disse que seu avô contou-lhe que Helga sumira no dia de seu noivado e nunca mais fora vista. Helga caiu, sua alma subiu ao céu, mas seu corpo virou pó e uma flor de lótus murcha nasceu onde ela estava (ANDERSEN, 2011).

As personagens femininas desse conto, excetuando-se a mãe-cegonha, são todas da nobreza ou ricas: as princesas egípcias, Helga e a esposa do *viking*. Duas das três princesas egípcias são más e mentirosas; a outra, mãe de Helga, é bondosa e se sacrifica para salvar o pai moribundo. A esposa do *viking* é boa, dedicada, mãe e esposa exemplar. Embora o conto se passe no século IX da era cristã, a esposa do *viking* representa uma típica mulher do século XIX: ela fica em casa, cuidando da casa e da filha, enquanto seu marido viaja ou guerreia. Quando o marido volta, ela prepara uma grande recepção para ele e seus companheiros.

Outra personagem intrigante do conto é Helga. Ela é, ao mesmo tempo, bela e feia, má e boa. O interessante é que essas características estão desencontradas: de dia, é linda, mas má; à noite, é feia, monstruosa, mas boa. O que quebra esse encanto não é um príncipe encantado que se apaixona e se casa com ela, mas um sacerdote cristão, que a desencanta com o poder da Palavra do Deus bíblico. Entendemos que a feiura e a maldade são herança paternal, já que é filha do Rei da Lama; já a bondade e a beleza são herança de sua mãe, a princesa egípcia. Além do mais, como o cristão conseguiu desencantá-la, a lama, a feiura e a maldade podem ser relacionadas ao culto pagão; a bondade e a beleza, ao Cristianismo:

[...] a mulher do *viking* o via, conhecia o seu rosto... era o sacerdote cristão aprisionado. – Cristo branco! – gritou ela, alto, e com a nomeação do nome beijou a testa da sua horrorosa filha-rã. Então caiu a pele de batráquio e a pequena Helga ficou ali em toda a sua beleza, doce como nunca antes e com os olhos brilhantes. (ANDERSEN, 2011, p. 421).

No quarto conto analisado, “Não prestava pra nada”, conta-se a história de uma lavadeira muito pobre, que, constantemente, era objeto de censura por parte do juiz da cidade, para cuja família trabalhara na juventude. O juiz da comarca vivia afirmando que a lavadeira “não prestava pra nada”, visto que bebia. Quando via o filho dela levar-lhe uma garrafa de vinho na algibeira, o juiz achava que ela não passava de uma bêbada. Essa bebida, porém, servia para esquentar a lavadeira, que ficava horas e horas dentro de um rio extremamente frio, lavando roupas, em pleno outono dinamarquês. Ela tinha de trabalhar para se sustentar e sustentar o filho, porque seu marido morrera. Além disso, sonhava em assegurar bom futuro ao seu filho a quem amava muito (ANDERSEN, 2011).

Ao passar mal na beira do rio, após saber da morte do irmão mais novo do juiz, a lavadeira é socorrida por uma amiga, conhecida como Coxa da Madeixa, por ser coxa de uma perna (ANDERSEN, 2011).

Ela, então, contou a história de sua vida a essa amiga: relatou que, na juventude, fora apaixonada pelo irmão do juiz, que era correspondida, mas a mãe dele não deixou que permanecessem juntos, tendo dito à lavadeira que eles eram de classes sociais diferentes, que ela deveria arrumar alguém como ela, e que os pobres só poderiam ocupar um lugar acima dos ricos junto a Deus. Alegou, também, que eles não tinham a mesma educação e que, assim sendo, quando a beleza dela se acabasse, não haveria mais nada nela que pudesse interessar a ele, já que seus espíritos não se igualavam. A lavadeira, então, decidiu se casar com o luveiro, Eric, que morreu, alguns anos depois, deixando-lhe só com o seu filho (ANDERSEN, 2011).

A amiga da lavadeira, que fora sua criada, quando Eric estava vivo, achava certo a amiga beber, para se aquecer e, além disso, Coxa criticava o juiz, porque ele oferecia banquetes com bebidas fortes aos ricos da cidade, mas não ajudava a ninguém (ANDERSEN, 2011).

No dia seguinte à declaração que fez à amiga Coxa, a lavadeira morreu. O juiz descobriu que seu irmão caçula que havia morrido deixara, em testamento, dinheiro para a lavadeira e, como ela havia falecido, decidiu entregá-lo ao filho dela e abrigá-lo em uma boa casa, para ser artífice. Em relação à morte da lavadeira, o juiz afirmava que ela morrera de tanto beber, mas que não tinha problema, porque ela “não prestava pra nada” (ANDERSEN, 2011, p. 334).

Nesse conto, há três personagens femininas: a lavadeira, sua amiga Coxa da Madeixa e a mãe do juiz. A primeira e a segunda são pobres e a terceira é rica. Em relação à lavadeira e à sua amiga, percebemos que são caracterizadas como bondosas, honestas, trabalhadoras e asseadas. Já a mãe do juiz é descrita, pela lavadeira, como inteligente, terna e carinhosa. A atitude da mãe do juiz, no entanto, demonstra grande preconceito contra os pobres, ao não permitir a continuidade do envolvimento de seu filho mais novo com a então criada que, no futuro, seria uma lavadeira. Para ela, na Terra, pobre e rico não poderiam ocupar o mesmo lugar social.

Em relação ao fato de a lavadeira beber, é possível perceber, nesse conto polifônico, duas vozes: uma que justifica a bebida, vendo-a não como vício, mas como uma forma de matar a fome e aquecer o frio (essa voz é orquestrada pela própria lavadeira e por sua amiga Coxa); a segunda voz é a do juiz, que, de certa forma, representa a elite local. Para essa elite, a lavadeira era uma bêbada, que não prestava para nada. No final, para o narrador, essas duas vozes representavam Deus – para Quem a lavadeira prestava – e o mundo, para “quem” a lavadeira não prestava para nada.

Em relação, ainda, às personagens femininas pobres, a lavadeira é resignada em relação à sua situação social, visto que desiste do irmão do juiz. Além disso, está explícito, nesse conto, que, para os pobres, não há salvação na Terra, apenas no Céu. Outro dado importante é que, contrariando a estrutura dos contos maravilhosos, não há alternativa para a jovem pobre. Não adianta trabalhar e ser boa, nunca virá um príncipe encantado para retirá-la da pobreza; ela está condenada a morrer na mesma classe social em que nasceu; ou seja: não há possibilidade de ascensão social para a mulher pobre.

O quinto conto analisado “História de uma mãe” conta a história de uma mãe que estava com o filho doente e receava que ele viesse a morrer. Um velho apareceu em sua casa, em um dia gelado. A mãe, então, disse ao velho que acreditava que Deus não iria lhe retirar o filho. O velho, que era a morte, acenou com a cabeça estranhamente; seu aceno poderia significar tanto sim como não. A mãe, que não dormia há três noites e três dias, acabou adormecendo por um momento. Quando acordou, assustou-se, porque não viu seu filho nem o velho em lugar algum da casa. Começou, então, a luta da mãe para salvar seu filho da Morte. Ao sair em busca do filho e da Morte, a primeira pessoa que encontrou no caminho foi uma mulher com vestido preto e longo. Ela lhe disse que viu a Morte sair às pressas com o filho dela. A mãe lhe perguntou por qual caminho eles

foram, mas a mulher lhe disse que, para lhe informar o caminho, ela teria que cantar todas as canções com as quais acalentava seu filho. A mãe cantou e chorou; a mulher de vestido preto, que, na verdade, era a noite, disse-lhe, então, qual era o caminho. A mãe foi parar no bosque e não sabia mais que direção tomar. Encontrou um espinheiro sem folhas e flores e lhe perguntou se ele tinha visto o seu filho. O espinheiro lhe disse que, para lhe informar o caminho, a mãe teria que aquecer o seu coração. Ela, então, apertou o espinheiro no peito, até aparecer folhas verdes e brotarem flores. Ele, então, lhe indicou o caminho (ANDERSEN, 2011).

A mãe chegou a um lago muito gelado e não havia nada que pudesse ajudá-la a atravessá-lo. O lago disse à mãe que gostava muito de pérolas e, como ela tinha os olhos muito claros, solicitou-lhe que chorasse até perdê-los para ele. Se ela fizesse isso, ele a levaria até a estufa da Morte. A mãe chorou até seus olhos caírem. O lago, então, a levou até a outra margem (ANDERSEN, 2011).

Como a mãe não podia enxergar, perguntou a uma velha, que estava entre os túmulos, onde podia achar a Morte com seu filho. A velha lhe disse que a Morte ainda não tinha chegado, mas que estava para chegar. Disse, ainda, que, se a mãe lhe desse o que pediria, informar-lhe-ia como deveria proceder. A mãe nada mais tinha para lhe oferecer. A velha, então, lhe pediu seus cabelos longos e a mãe aceitou e trocou seu cabelo pelo da velha. A mãe chegou à estufa e se curvou sobre as plantas, para escutar os corações que batiam dentro delas, até achar a de seu filho. A velha lhe informou que ela não podia tocar na flor, que deveria esperar a Morte chegar. Quando a Morte chegou, disse à mãe que tudo o que ela, a Morte, fizera, fora por vontade de Deus, e que ela era o jardineiro dEle. A mãe, desesperada, ameaçou arrancar todas as flores se a morte não lhe devolvesse seu filho. A Morte devolveu-lhe seus olhos e disse à mãe os nomes das duas flores que ela ameaçara arrancar. Ao enxergar novamente, a mãe viu, no lago, uma cena de miséria, horror e desgraça, e perguntou à Morte qual era a flor da desventura e qual era a da ventura. A Morte disse-lhe que isso não lhe podia dizer, mas que uma delas era o futuro do seu filho. A mãe, em desespero, implorou a Deus que, então, levasse seu filho, para que ele não ficasse sofrendo. No final, a Morte partiu com o menino (ANDERSEN, 2011).

A morte, assunto desse conto, é um dos grandes temas que perpassa a obra de Andersen. É ela – a morte – que mostra a fragilidade da vida, a efemeridade das coisas.

Além disso, percebemos, nesse conto, a morte vista como uma das grandes obras divinas, correspondente à plena realização da vida. Como a própria Morte diz: “[s]ou o jardineiro de Deus! Pego todas as suas flores e árvores e transplanto-as para o grande jardim do Paraíso, num país desconhecido [...]” (ANDERSEN, 2011, p. 304). A mulher desse conto dedica-se ao filho; ela é uma mulher pobre, mas capaz de enfrentar tudo e todos para o bem dele. Não se importa em ficar cega, em se ferir ao abraçar um espinheiro, em perder seus lindos cabelos, visto que o objetivo era salvar a sua vida era o filho. No final, quando viu a verdade – ou seja, como poderia ser o futuro do seu filho –, preferiu sofrer com sua morte a deixá-lo sofrer; ou seja: é o amor materno incondicional.

Outra característica marcante dessa mulher é a sua fé, seu amor a Deus, tanto que, no final, ela cedeu à vontade divina. Mais uma vez, aparece, nos contos de Andersen, a mulher pobre sujeitando-se à “vontade dos céus”.

O sexto conto analisado – “A menininha dos fósforos” – é um dos mais tristes e encantadores contos de Andersen. Nele, tem-se a história de uma menina muito miserável, que saía, na noite da véspera do Ano-Novo, para vender fósforos. Como não conseguiu vender fósforo algum, decidiu não voltar para casa, porque seu pai bater-lhe-ia muito, pelo fracasso da venda. Com fome e frio, ela se abrigou em um canto, encolhida. O frio intensificou-se, porém, e ela decidiu acender um fósforo, para se aquecer. Uma chama clara irradiou como uma vela, mas logo se apagou. Acendeu outro fósforo, olhou para dentro de uma casa e viu um farto banquete, com lombo, ganso e vários outros tipos de comida, mas esse fósforo também se apagou. Sentada sob uma bela árvore de Natal, na rua, ela ainda tentou, várias vezes, aquecer-se com os fósforos da caixa, mas seu esforço foi em vão e a menininha foi encontrada morta na última noite do Ano-Velho (ANDERSEN, 2011).

Nesse conto – um dos mais ternos, chocantes e belos de Andersen –, estão presentes a miséria, a crueldade e a injusta divisão de classe. Soma-se a isso a violência doméstica e a exploração da mão-de-obra infantil. Embora essas expressões sejam anacrônicas, é o que está explícito, no texto, com o fato de a menina vender fósforos, a mando de seu pai, que deveria lhe proteger e sustentar. Além disso, a violência física também é explícita, visto que, se voltasse para casa sem vender fósforo algum, seria espancada. É importante notar que, nesse conto, não há imagem idealizada alguma, há

uma imagem realista, que mostra a menina-criança entregue à própria sorte, nos primórdios do capitalismo. Nesse texto, o pai, que deveria protegê-la, a agride; e a sociedade, que, pelo menos no período natalino, deveria ser mais solidária, assiste, impassível, à morte da menina, ocasionada pelo frio e pela fome. Em relação a isso, há uma ironia sutil no texto: ao escolher esse período de fartura para alguns e de miséria para outros, para ambientar a personagem, a morte da menina tornou-se mais triste e desumana. O prenúncio da morte dela foi feito magistralmente, por meio da imagem de uma estrela cadente: “[v]iu, então, que eram as estrelas brilhantes. Uma delas caiu e fez um longo risco de fogo no céu. [...] Quando uma estrela cai, uma alma sobe para Deus” (ANDERSEN, 2011, p. 277).

Outro fator relevante é a delicadeza com que a menina é descrita. O uso de diminutivos é uma estratégia que ajuda nessa caracterização. Quase podemos sentir-lhe o pequeno corpo, os cabelos loiros cheios de flocos de neve, os pezinhos descalços na neve: “Lá ia a menininha, pezinhos descalços, quase roxos de frio. No avental velho, levava uma quantidade de fósforos e, na mão, um molho deles. [...] Com fome e gelada caminhava, infeliz, a pobrezinha!” (ANDERSEN, 2011, p. 276). O contraste de classes está explícito: em algumas mesas, fartura e excesso de comida, mas, na maioria delas, falta de tudo, miséria pura. Chega a doer o coração ao imaginar a menininha descalça, com os pés roxos de frio, no gelo dinamarquês.

Outro aspecto interessante desse conto refere-se à sua motivação. Segundo informação de seu tradutor, foi escrito no Castelo de Graasteen – “ou Marselisborg – residência de verão da realeza dinamarquesa” (DUARTE, 2011, p. 278) —, onde Andersen se hospedara em uma de suas viagens. Ele escreveu esse conto, segundo Silva Duarte (2011), para atender ao pedido de seu amigo Flinck, a partir de uma gravura que lhe fora enviada: a da menininha órfã que vendia fósforos na rua, em plena noite de frio e neve, véspera do Ano-Novo. Nesse caso, temos uma obra literária inspirada em uma obra pictórica; ou seja: a representação de uma representação.

Considerações finais

Analisar essas personagens femininas de contos de Andersen nos permitiu identificar vários traços delas. Focalizamos suas características sociais, mas, como em toda boa obra literária, surpreenderam-nos outras características marcantes que não estavam entre os propósitos da nossa análise, e as pincelamos, neste trabalho, por relevantes.

Nos contos analisados, identificamos nove personagens da classe alta, sendo que, dessas, mais da metade pertencia à nobreza: eram rainhas ou princesas. Essas personagens exibiam roupas e acessórios que caracterizavam sua classe. Mesmo quando não são nobres, é possível identificar o *status* delas pela aparência, como, por exemplo, lendo-se este trecho:

[a] mulher do *viking* estava sentada no banco transversal da sala do festim. Trazia saia de seda, pulseira de ouro e grandes pérolas de âmbar amarelo. Estava na sua melhor gala e o bardo cantou-a também no seu canto, falou do tesouro de ouro que lhe tinha trazido o marido rico. (ANDERSEN, 2011, p. 402).

No trecho transcrito acima, a riqueza dos *vikings* é mostrada na imagem da mulher exibindo as joias e roupa de tecidos de qualidade. Ela usava o melhor, (de)mostrando, assim, ser membro de classe social mais elevada. A esposa do *viking* era uma pessoa doce e que se dedicava ao marido.

Pudemos, também, identificar as classes sociais às quais pertencem essas personagens pela caracterização de suas moradias. No conto “A rainha da neve”, por exemplo, o palácio de uma das princesas é descrito detalhadamente:

[e]ntraram, então, na primeira sala, que era de cetim cor-de-rosa com flores artísticas nas paredes. Cada sala era mais bonita do que a outra. Sim, ficava-se verdadeiramente estupefato, e agora estavam no quarto de dormir. O teto parecia uma grande palmeira com folhas de vidro, de vidro precioso, e no centro suspenderam-se, num espesso caule de ouro, duas camas que pareciam ambas de lírio [...]. (ANDERSEN, 2011, p. 216).

As personagens ricas são descritas como bonitas e, em apenas um dos contos, “A filha do rei da lama”, percebemos o uso da beleza, por parte da personagem Helga, para

seduzir um homem. Seu pai adotivo, por exemplo, não conseguia perceber a maldade da jovem, de tão bela que ela era: “[m]as o *viking* não acreditava nessas palavras, estava, como os outros, seduzido pela sua beleza, também não sabia como espírito e carne mudavam na pequena Helga” (ANDERSEN, 2011, p. 407).

Nesses contos, identificam-se dez personagens femininas pobres. Muitas delas não tinham profissões definidas; outras, porém, tinham profissões populares típicas, como, por exemplo: lavadeiras, criadas, etc.. Essas personagens, em algum momento da narrativa, foram humilhadas por sua condição social, mas percebemos que havia sempre um tratamento terno do narrador para com elas, como se pode perceber no conto “A menininha dos fósforos”: “[v]iviam sob um telhado, mas o vento assobiava por ele, apesar de terem vedado, com palha e trapos, as fendas maiores. As mãozinhas estavam quase mortas de frio. Ai! Um fosforozinho far-lhe-ia bem” (ANDERSEN, 2011, p. 277). A descrição da pobreza, porém, tem um tom de denúncia, de crítica à forma com os desvalidos da sorte eram tratados naquela sociedade, como percebemos neste trecho do conto “A rainha da neve”: “[p]araram junto a uma pequena casa. Era tão miserável! O telhado descia até a terra e a porta era tão baixa que a família tinha de arrastar-se sobre a barriga quando queria sair ou entrar” (ANDERSEN, 2011, p. 222). A descrição dessa casa mostra a pobreza que chega à miséria.

Verificando os trechos anteriores, notamos contrastes entre a classe alta e a classe baixa, o que sinaliza um tipo de denúncia. Sendo assim, após a análise, concluímos que o pertencimento a uma classe social é uma característica marcante e, muitas vezes, definidora do comportamento da personagem feminina. A classe social, todavia, não pode ser entendida como um lugar estanque, fechado, porque há características que são comuns às personagens femininas, independentemente de sua classe social. Um exemplo é a beleza, atributo que caracteriza tanto personagens pobres como ricas.

Percebemos, entretanto, que a classe social a que a personagem feminina pertence determina, algumas vezes, seu lugar na trama. Um exemplo disso é a lavadeira de “Não prestava pra nada” que, por ser pobre, não pode se casar com o grande amor da sua vida. Isso demonstra não apenas a grande diferença das classes, mas, também, a dificuldade de se transpor as fronteiras sociais, a baixa permeabilidade social.

Em relação à submissão, verificamos que é mais típica nas personagens femininas pobres, embora haja algumas que, assim como a velha, chefe dos ladrões, no conto “A rainha da neve”, são ativas e independentes.

Em relação à religiosidade, ela também aparece mais associada às personagens femininas pobres, mas Helga, a princesa do conto “O rei da lama”, tornou-se extremamente religiosa.

Dessa forma, entendemos que, nos contos de Andersen, o universo feminino é extremamente complexo. Identificamos algumas características que são mais recorrentes em personagens de determinada classe, mas elas nunca são categóricas. Há personagens femininas extremamente ativas e independentes que; ao invés de terem sido escolhidas, por exemplo, escolheram seus homens, como nos caso de Gerda, e da princesa, ambas do conto “A rainha da neve”.

Em relação à imagem dual da mulher, essa também não é uma característica categórica, visto que há personagens – como a lavadeira e a princesa da ervilha –, que não correspondem nem a anjo nem a demônio.

Percebemos, também, que as personagens femininas protagonistas dos contos têm um traço comum: a busca. Todas estavam em busca de algo: a princesa do conto “O rei da lama” estava à procura da flor de lótus; Gerda, do conto “A rainha da neve”, estava à procura de seu amigo-irmão Kay; a lavadeira, de “Não prestava pra nada”, estava à procura de sustento para si e para seu filho, assim como a menininha de “A pequena vendedora de fósforos”. A mãe de “A história de uma mãe” estava à procura de seu filho; e a princesa do conto “A princesa e a ervilha” estava à procura de um abrigo. Sendo assim, o que desencadeia conflitos, nesses contos, é a falta de algo, que faz com que as personagens femininas se movimentem visando ao seu encontro. Por último, percebemos, nas tramas, em geral, maniqueísmo; mas, algumas vezes, o bem não vence o mal, como nos contos “Não prestava pra nada” e “A pequena vendedora de fósforos”.

Referências

ANDERSEN, H. C. **Contos de Hans Christian Andersen**. Tradução de Silva Duarte; prefácio e comentário de Nelly Novaes Coelho. São Paulo: Paulinas, 2011.

CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 53-80.

COELHO, N. N. **Panorama histórico da literatura infanto/juvenil**: das origens indo-européias ao Brasil contemporâneo. 5. ed. rev. e atual. Barueri, SP: Amarelly, 2010.

_____. Revisitando o universo de Hans Christian Andersen. In: ANDERSEN, Hans Christian. **Contos de Hans Christian Andersen**. Tradução de Silva Duarte; prefácio e comentário de Nelly Coelho. São Paulo: Paulinas, 2011. p. 5-19.

FORSTER, E. M. **Aspect of the novel**. London: Edward Arnold, 1949. p. 66-67 *apud*

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2003.

OLIVEIRA, V. B. M. B. de. **A representação da criança nos contos de Hans Christian Andersen**: o desvelar de um paradigma. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Departamento de Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2009. Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/vbmboliveira.pdf>>. Acesso em: 14 mai. 2014.

SANTANA, A. L. **Hans Christian Andersen**. InfoEscola, 2013. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/biografias/hans-christian-andersen/>>. Acesso em: 05 jun. 2013.

SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SILVA DUARTE, J. J. P. Prefácio do tradutor da edição e das notas. In: ANDERSEN, Hans Christian. **Contos de Hans Christian Andersen**. Tradução de Silva Duarte; prefácio e comentário de Nelly Novaes Coelho. São Paulo: Paulinas, 2011. p. 278.

**O HOMEM É APENAS UM SER TRÁGICO QUE AMA E MORRE:
A IRONIA EM *O BEIJO NO ASFALTO***

**MAN IS ONLY A BEING TRAGIC WHO LOVES AND DIES:
THE IRONY IN *O BEIJO NO ASFALTO***

Solange Santos SANTANA¹

RESUMO: Seguindo a trajetória da personagem principal, Arandir, objetiva-se, neste trabalho, identificar e refletir sobre os modos como a ironia perpassa *O beijo no asfalto*, quais suas marcas, vestígios e funções para a significação desse texto dramático do teatrólogo brasileiro, Nelson Rodrigues. Acredita-se que questionar, provocar e problematizar tudo que aparentemente é estável são os alicerces da ironia rodriguiana.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Rodrigues. *O beijo no asfalto*. Ironia.

ABSTRACT: By following the trajectory of the main character Arandir try to reflect about the ways in which irony cut across *O beijo no asfalto*, which its marks, its traces and its functions to the significance of this dramatic text rodriguiano. It is believed, here, that to question, provoke and problematizes everything that is apparently stable are the foundation of the irony of Nelson Rodrigues.

KEYWORDS: Nelson Rodrigues. *O beijo no asfalto*. Irony.

Introdução

Nelson Rodrigues (1912-1980) é, sem dúvida, o renovador da dramaturgia brasileira moderna. Além de trazer à tona sentimentos e desejos reprimidos pelo ser humano, o dramaturgo faz ruir o mundo burguês tradicional, religioso e familiar, gerando uma imagem cruel da realidade que, segundo Sábato Magaldi, deve-se à sua ironia feroz diante das relações humanas (MAGALDI, 1993). Seja em seus textos dramáticos, seja em seus romances e contos, Rodrigues é objetivo na proposição de sua perspectiva:

Creio que o homem, em todos os seus quadrantes, é um caso perdido, um ser trágico, que ama e morre, vivendo entre essas duas limitações. A meu ver, nada diminuirá a angústia humana. Mesmo transformando

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA). CEP: 40.170-290. Salvador-BA-Brasil. E-mail: professorasolange@hotmail.com.

todos nós em Rockefellers [...] não sairemos de nosso inferno, continuaremos míseras criaturas (*apud* NUNES, 1994, p. 178).

Eis de que trata *O beijo no asfalto*²: de personagens que, mesmo contra suas expectativas, se sabem limitadas, vivendo a angústia de pertencer a um mundo impiedoso que, constantemente, ameaça sua frágil estabilidade cotidiana. O mundo ficcional desse texto dramático gira em torno da personagem Arandir, um homem comum que se enquadra num modelo masculino aceitável socialmente: está casado há dois anos com Selminha, trabalha numa firma e é respeitado por todos. Do outro lado, há um homem que perde o equilíbrio, cai e é atropelado por um loteação. Diante da iminência da morte, o desconhecido pede um beijo a Arandir que, generosamente, o dá. A cena é assistida pelo seu sogro, Aprígio, pelos transeuntes e pelo repórter, Amado Ribeiro.

É a partir dessa atitude que Arandir irá se deparar com a incompreensão, o desencontro, o desespero e a solidão. Ao invés de delinear um mundo em que o homem consiga alcançar seus objetivos sem se ferir durante sua trajetória, Rodrigues prefere representá-lo diante da frustração e da infelicidade, como modo de combater qualquer tipo de ilusão a respeito da completude humana.

Nessa trilha ficcional, a ironia surge como

[...] modo de combate, tornando-se uma paixão negativa para deslocar e aniquilar uma representação dominante do mundo, uma paixão que é vista como especialmente crucial quando os discursos estabelecidos e dominantes mostram grande capacidade absorvedora (HUTCHEON, 2000, p. 54).

O uso da ironia, como recurso discursivo e literário, revela-se importante, principalmente, porque assume uma função opositiva cujas arestas são vistas como se cortassem de todos os lados, minando por dentro o politicamente reprimido, contestando hábitos mentais e de expressão dominante (HUTCHEON, 2000). Diante disso, objetiva-se, neste trabalho, refletir sobre os modos como a ironia perpassa *O beijo no asfalto*, quais suas marcas, vestígios e funções para a significação desse texto rodriguiano.

1.

² O texto dramático *O beijo no asfalto* foi encenado pela primeira vez em 7 de julho de 1961, no Teatro Ginásio do Rio de Janeiro.

Em *O beijo no asfalto*, encontraremos Arandir constantemente diante de circunstâncias em que serão justapostos o contexto opressivo e a finitude humana, o que irá desestabilizar a consciência de si e do mundo a sua volta. O ato de beijar alguém num momento em que a morte era inevitável poderia ter se transformado, em outro contexto, em um ato admirável de generosidade. No entanto, em *O beijo no asfalto*, devido às personagens que o habitam, a atitude de Arandir é transformada em um caso de homossexualidade, ativado pela calúnia; uma coisa vil que será rechaçada por todos.

Diante disso, vê-se que Rodrigues cultua em *O beijo no asfalto*, principalmente, a transgressão, isto é, o ato capaz de lançar Arandir para além das normas sociais. Por isso, pode-se dizer que a ironia trágica permeia sua vida, uma vez que há “uma realidade hostil a todos os valores dessa personagem, o que faz com que seu malogro seja inevitável” (MUECKE, 1995, p. 71). Nesse sentido, Léo Gilson Ribeiro, ao comparar as personagens dos textos anteriores com o protagonista de *O beijo no asfalto*, afirma que Rodrigues, sempre acostumado a criar seres sórdidos e sem princípios, introduz uma nova personagem em sua dramaturgia: “o ser humano bom, puro e inocente” (RIBEIRO, 1993, p. 175) para depois expô-lo às circunstâncias hostis.

Por isso, também é possível compreender a ironia rodriguiana como um processo de comunicação que implica em dois ou mais significados sendo jogados um contra o outro. Em outras palavras, manifesta-se na existência de vozes que se chocam na estrutura de *O beijo no asfalto*, uma vez que essa estratégia discursiva questiona modelos maniqueístas e se manifesta entre significados diversos num espaço que é sempre carregado afetivamente (HUTCHEON, 2000).

A ironia contradiscursiva se presentifica, por exemplo, quando Nelson Rodrigues se propõe a rever o Brasil, apontando a constante burla e a corrupção da lei brasileira. Na opinião de Edwaldo Cafezeiro e Carmen Gadelha, “*O beijo no asfalto* é, antes de tudo, a denúncia do jornalismo dito “marrom” e da cafajestagem, da tortura e desumanidade policiais” (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 490). Ao trazer à tona personagens inescrupulosos e violentos como o delegado Cunha e o detetive Aruba, a ironia rodriguiana faz uso, então, das convenções e do abuso da polícia, vestindo suas máscaras. Primeiro, o dramaturgo as fortalecem. Depois, desvelam-nas.

Em virtude disso, no primeiro ato, após ser interrogado apenas como testemunha pelo comissário Barros, Arandir é descrito nas rubricas como uma figura jovem, de uma

sofrida simpatia que faz pensar num coração atormentado e puro. Porém, com a entrada em cena do delegado Cunha e do repórter Amado Ribeiro, o tormento se sobrepõe, e ele se sente como um bicho apavorado que começa a ter medo de algo que nem ele mesmo sabe o que é.

Vale dizer que Arandir ainda não sabe quais são as intenções dos dois homens que o encurralam, cruzando intencionalmente as perguntas para confundi-lo e levá-lo ao desespero, mas uma questão, para a personagem, fica clara: eles não queriam acreditar em seus argumentos. Por outro lado, Amado Ribeiro, antes de se encontrar com ele na delegacia, já havia contado a história que ocorreu na Praça da Bandeira e seus propósitos a Cunha. Observe-se:

AMADO – Olha. Agorinha, na Praça da Bandeira. Um rapaz foi atropelado. Estava juntinho de mim. Nessa distância. O fato é que caiu. Vinha um loteação raspando. Rente ao meio-fio. Apanha o cara. Em cheio. Joga longe. Há aquele bafafá. Corre pra cá, pra lá. O sujeito estava lá, estendido, morrendo.

CUNHA (*que parece beber as palavras do repórter*) – E daí?

AMADO (*valorizando o efeito culminante*) – De repente, um outro cara aparece, ajoelha-se no asfalto, ajoelha-se. Apanha a cabeça do atropelado e dá-lhe um beijo na boca.

[...]

CUNHA (*desorientado*) – Quer dizer que. Um sujeito beija o outro na boca e. Não houve mais nada. Só isso?

[...]

AMADO – [...] Ou você não percebe? Escuta, rapaz! Esse caso pode ser a tua reabilitação e olha: eu vou vender jornal pra burro! (RODRIGUES, 1993, p. 945)³.

Veja-se que Cunha não consegue compreender o plano do repórter porque não vê o ato como motivo para escândalos. No entanto, devido ao intuito de alavancar os lucros do jornal em que trabalha, além de melhorar a imagem do delegado perante a sociedade, Amado Ribeiro dará início ao martírio pelo qual Arandir passará, em consequência do beijo que ele deu no moribundo na hora da morte. É por meio desses dois polos conjugados em *O beijo no asfalto* – Arandir *versus* a justiça e a imprensa – que Nelson Rodrigues porá em dúvida os conceitos de verdade e mentira.

³ Iremos, a partir daqui, indicar apenas a página das citações que fizermos, já que o texto dramático *O beijo no asfalto*, único objeto de análise, está referenciado na bibliografia.

Nietzsche problematizou esses dois conceitos. Em *Verdade e a mentira no sentido extramoral*, o filósofo questiona retoricamente o que é a verdade e responde da seguinte forma:

[A verdade] é uma multidão móvel de metáforas, metonímias e antropomorfismos; em resumo, uma soma de relações humanas que foram realçadas, transpostas e ornamentadas pela poesia e pela retórica e que, depois de um longo uso, pareceram estáveis, canônicas e obrigatórias aos olhos de um povo: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que são, metáforas gastas que perderam a sua força sensível, moeda que perdeu sua efígie e que não é considerada mais como tal, mas apenas como metal (NIETZSCHE, 2001, p. 4-5).

Com efeito, não há **a verdade**, mas diferentes verdades, construídas conforme os mais diversos interesses e ideologias. Arandir tem a sua verdade: não conhecia o rapaz, não era seu parente nem amigo, tampouco era inclinado sexualmente. Apenas o beijou por solidariedade. A personagem rodriguiana está cônica do que seja a morte e aquela vítima do trânsito carioca, simbolicamente, torna-se a imagem de seu destino. Nesse sentido, Arandir é aquele que “testemunha a violência que não somente destrói um homem, mas que destruirá todos os homens” (BATAILLE, 2004, p. 69). Ainda assim, ele não foge da vertigem e da fascinação inerente à morte, o que o faz transgredir os interditos sociais, tornando-se vítima dos interesses ilícitos e sensacionalistas do repórter Amado Ribeiro, que o julgará pelo não-idêntico, ou seja, pelo que o diferencia dos outros transeuntes na hora do atropelamento.

Por isso, ao acompanharmos Arandir, o encontraremos, a cada ato, enredado numa teia em que mentira e verdade se confundem, se mesclam e se tornam simulacro uma da outra. A verdade legitimada, ironicamente, é o engodo, o engano e a armadilha. Consta-se, com isso, que ao fazer uso desse jogo e mostrar que a realidade concreta está repleta de maniqueísmos, a ironia rodriguiana trabalha para que apreendamos “a realidade não a partir de esquemas mentais inconciliáveis e bipolarizados, mas, através do choque, da tensão entre esses esquemas” (ALAVARCE, 2009, p. 18). Esta tensão entre verdade e mentira será insinuada pelo repórter, durante o interrogatório de Arandir, quando ele aponta a direção que suas matérias tomarão: “– Praticamente em lua-de-mel. Em lua-de-mel! Você larga a sua mulher. E vem beijar outro homem na boca, rapaz!” (p. 953).

Rapidamente, sai a primeira reportagem sobre o ocorrido, no Jornal *Última Hora*, intitulada **O beijo no asfalto**. D. Matilde, a vizinha e leitora que aceita, repercute e adere à mensagem preconceituosa, é quem leva o periódico para Selminha.

D. MATILDE (*radiante de ser a portadora da novidade*) – O retrato de seu marido, d. Selminha!

[...]

D. MATILDE (*eufórica*) – O título!

SELMINHA (*lenta e estupefata*) – O beijo no asfalto! (*muda de tom*) O retrato do atropelado! E aqui o Arandir na delegacia! (p. 959).

Observa-se, assim, que o repórter sabe do potencial de uma fotografia para fazer significar e influenciar a opinião dos leitores. Prova disso é a declaração de D. Matilde:

D. MATILDE – Claro que! Evidente! Acredito na senhora, nem se discute. Mas o interessante, d. Selminha. Sabe que. Pela fotografia do jornal, a fisionomia do rapaz não me parece estranha. (*bruscamente e com vivacidade*) o morto não é um que veio aqui, uma vez? (p. 960).

Como “a fotografia é violenta: não porque mostra a violência, mas porque a cada vez enche de força a vista e porque nela nada se pode recusar, nem se transformar [...]” (BARTHES, 1984, p. 136), também no trabalho de Arandir, um dos argumentos utilizados pelos colegas para desmenti-lo é o fato de ter, junto à matéria, as fotos dele e do rapaz. Dona Judith, a datilógrafa da firma, por exemplo, sustenta diante de todos, e para o desespero do protagonista, que pela fotografia, o atropelado parecia um jovem que esteve lá procurando por ele. Arandir ainda diz: “– Mas é mentira! Mentira! Simplesmente, eu nunca vi esse rapaz! Nunca, na minha vida! Juro! [...]” (p. 962-963). Contudo, diante da força constativa das fotos, ninguém acreditaria nele.

Note-se, ainda, que devido à referência direta das fotos, já que é sempre alguma coisa que é representada, a mentira forjada por Amado Ribeiro ganha significação de verdade justamente porque na fotografia

[...] o acontecimento jamais se sobrepuja para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana [...], a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável [...] (BARTHES, 1984, p. 13).

A imagem confirmará a verdade inventada por Amado Ribeiro ao fazer-se repetir e redundar pelas mensagens linguísticas. Na primeira matéria, ao lado das fotos, afirmam com uma linguagem capaz de causar impacto que os dois homens se conheciam e que “Não foi o primeiro beijo! Nem foi a primeira vez!” (p. 961). No que se refere ao segundo texto jornalístico, já esgotado o argumento da homossexualidade, deixemos que o diálogo entre Aprígio e Amado Ribeiro esclareça como o repórter transformou uma mentira em verdade:

AMADO – O senhor vai dizer que é mentira. Que é uma mistificação colossal, não sei o que lá. Não adianta. O jornal está rodando. Rodando. Tem uma manchete do tamanho do bonde. Assim: “O Beijo no Asfalto Foi Crime!” Crime!

APRÍGIO (*apavorado*) – Crime?

AMADO – Crime! E eu provo! Quer dizer, sei lá se provo, nem me interessa. Mas a manchete está lá, com todas as letras: CRIME!

APRÍGIO – Mas eu não entendo!

AMADO (*exultante e feroz*) – [...] Eu botei que. Presta atenção. O negócio é bem bolado pra chuchu! Botei que teu genro esbarrou no rapaz. (*triumfante*) Mas não esbarrou! Aí é que está. Não esbarrou. (*lento e taxativo*) Teu genro empurrou o rapaz, o amante, debaixo do lotação. Assassinato. Ou não é? (*maravilhado*) Aprígio, a pederastia faz vender jornal pra burro! Tiramos, hoje, está rodando, trezentos mil exemplares! Crime, batata! (p. 981-982).

Observa-se que em razão da falsificação de significantes e substituição de significados (ECO, 2006), o jornalismo sensacionalista de Amado Ribeiro “extrai do fato a sua carga emotiva e apelativa e a enaltece. Fabrica uma nova notícia que a partir daí passa a se vender por si mesma” (ANGRIMANI SOBRINHO, 1995, p. 15). A ironia rodriguiana, por conseguinte, denuncia e problematiza o poder da mídia e das palavras, desfazendo em *O beijo no asfalto* o par verdade/mentira, porque, afinal, esta estratégia discursiva tem o poder de remover a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem (HUTCHEON, 2000).

A força da ironia, mais uma vez, manifesta-se no texto rodriguiano quando verificamos que o repórter Amado Ribeiro – ao utilizar “[...] as designações pertinentes, as palavras, para fazer parecer real o que é irreal, medindo as convenções estabelecidas, operando substituições arbitrárias ou mesmo invertendo os nomes (NIETZSCHE, 2001, p. 2) –, recebe, ironicamente, todos os créditos da sociedade. Esta, representada pela vizinhança, a família e os colegas de trabalho, ao invés de excluir Amado por agir de

maneira interessada e demasiadamente prejudicial, o apoia, convencida por suas estratégias, próprias da **imprensa marrom**, fazendo com que a verdade solitária de Arandir não se legitime.

Como as autoridades fazem uso das leis? A que propósito elas servem, afinal? Eis alguns questionamentos implícitos ao texto dramático rodriguiano, os quais fazem surgir a ironia por meio da justaposição de elementos incompatíveis: lei e corrupção, ordem e desordem. *O beijo no asfalto*, neste sentido, é muito atual devido à problematização que estabelece, além de denunciar a violência gratuita da polícia, ainda hoje comum no Brasil. Para tanto, conforme vimos demonstrando, faz uso do discurso da violência, com seu vocabulário e ações específicas, como recurso argumentativo indireto, essencial na produção do processo irônico, já que

[...] as formas de recuperação do já-dito com objetivo irônico [...] são formas de contestação da autoridade, de subversão de valores estabelecidos que, pela interdiscursividade, instauram e qualificam o sujeito da enunciação, ao mesmo tempo em que desqualificam determinados elementos sociais (BRAIT, 2008, p. 141).

Com o objetivo de desmascarar a autoridade policial, além da denúncia presente em *O beijo no asfalto*, há marcas sobressalentes da ironia rodriguiana quando o dramaturgo descreve, por exemplo, o delegado Cunha tendendo para a sátira e a caricatura. Isto ocorre quando a ironia encarna o tipo para destruí-lo, fazendo com que Cunha apareça na delegacia “em mangas de camisa, os suspensórios arriados, com um escandaloso revolver na cintura” (p. 943), representando seu desleixo e, hiperbolicamente, seu poder. A respeitabilidade exigida pela personagem é, desse modo, desconstruída pela zombaria subjacente à sua descrição.

Percebe-se ainda que a ironia de Rodrigues compraz-se em tudo que se opuser ao engrandecimento. Assim, durante a conversa com Amado Ribeiro, o delegado é representado como apoplético, vermelho de cólera, exaltado, irritado, furioso, incoerente, histérico, arquejante de indignação, falando aos arrancos e, às vezes, quase chorando, para, então, desmoronar em cima da cadeira, passando o lenço no suor abundante. A descrição, o jogo com os adjetivos e a hipérbole trabalham a favor da ironia, “[...] funciona[ndo] como elementos de confrontação, de ambiguidade, na

medida em que, equivalem a uma rejeição implícita do modelo de mundo instituído pelos elementos escolhidos para serem reinstaurados” (BRAIT, 2008, p. 93).

2.

Com o fim de ampliar a força da ironia trágica em *O beijo no asfalto*, o fracasso de Arandir manifesta-se também através de sua esposa, Selminha, que, no primeiro ato, acha bonito o beijo que ele deu no moribundo, além de afirmar que o ama. No entanto, devido à pressão de seu pai, o qual insiste em dizer que o genro tinha um caso com o atropelado⁴; às ameaças do investigador Aruba; à surpresa com as confissões da viúva do atropelado; e à tortura empreendida pela dupla, Amado Ribeiro e Cunha, estrutura-se aquela realidade hostil de que fala Muecke (1995), levando Selminha a negar Arandir e qualquer possibilidade de convergência com ele.

Como foi apontado anteriormente, a personagem vê-se transformada de testemunha em acusado e quando chega em casa, após o interrogatório na delegacia, diz para Selminha: “– Na polícia, ainda agora. Eu me senti, de repente, tão só. Foi uma sensação tremenda. Naquele momento, eu tive assim uma vontade de gritar: Selminha! Dália! (*com desespero estrangulando a voz*) Quase grito, quase!” (p. 956), demonstrando que era na esposa e na cunhada que ele depositava toda confiança em um amparo que não se alteraria sob quaisquer circunstâncias. Mas, em razão da desarmonia que pressente, insiste em perguntar à esposa se ela ficará a seu lado caso ocorra uma reviravolta no caso: “– [...] Haja o que houver. Você nunca me deixará? Nunca? Não me abandone nunca” (Idem).

Entretanto, o que ele crê ser seu porto seguro se fragmentará por causa da desconfiança de Selminha que, logo após a primeira matéria jornalística sobre o caso, questiona se o que estava escrito no jornal era verdade. Após ouvir as justificativas de Arandir, que a agarra tentando beijá-la, foge, desprendendo-se com violência. “Instintivamente, sem consciência do próprio gesto, passa as costas da mão nos lábios, como se os limpasse” (p. 969). Arandir, estupefato, ainda questiona: “–Você me nega um beijo?” e ela responde que não queria beijá-lo na boca.

⁴Aprígio insiste em dizer para Selminha que o beijo que Arandir deu no moribundo “não foi o primeiro beijo! Não foi a primeira vez!” (RODRIGUES, 1993, p. 966).

Selminha irá negar o marido, mais uma vez, quando Arandir pede a ela para dizer que o ama e ela diz apenas: “– Você sabe.” Ele então confessa: “– Mas eu queria que você repetisse. Me ama? Você não é capaz de repetir que me ama?” (p. 972). Aqui, Arandir carece ouvir uma resposta positiva. E mesmo que venha a ser afirmativo o **você sabe**, era preciso que Selminha, o sujeito interpelado, assumisse formular e proferir o **Eu te amo**.

Diante disso, é possível ver que o **eu-te-amo** é ativo e pode se impor contra outras forças depreciativas do mundo, tais como a ciência e a realidade (BARTHES, 1990). Entretanto, Selminha já se encontrava contaminada pela opinião do pai, da mídia e da vizinhança o suficiente para não conseguir expressar seu amor por Arandir. Assim, guardadas todas as proporções, ela se transforma em uma das partículas que compõe a força depreciativa e hostil a Arandir, chamada sociedade.

Por fim, o golpe final, por parte de sua esposa, virá quando ela se recusa a ir a seu encontro no hotel em que estava escondido: “– Se eu for, já sei. Ele vai querer me beijar. Na certa. Eu não quero um beijo sabendo que (*hirta de nojo*) o beijo do meu marido ainda tem saliva de outro homem!” (p. 984). Por meio do sentimento de repulsa que Selminha dedica ao marido, a ironia trágica se corporifica porque quem Arandir tinha escolhido como porto seguro transformar-se na força destrutiva do abandono. Com isso, Rodrigues promove um distanciamento irônico que leva o espectador a refletir sobre a solidão e sobre as ações que são pensadas para o bem do semelhante, mas enredam o homem em teias sociais voltadas para o aniquilamento individual.

Importa lembrar que, antes de se afastar de Arandir, Selminha foi forçada a ir para a casa de um amigo do delegado Cunha e de Amado Ribeiro, momento em que o dramaturgo, mais uma vez, aproveita para encenar o cinismo, a desumanidade e a tortura policiais:

SELMINHA (*fremente*) - Eu fui ameaçada! Ameaçada!

[...]

ARUBA (*numa gesticulação de cafajeste*) – Ela quis botar banca! Não queria vir! Resistiu, já sabe!

[...]

CUNHA (*com descaro grandiloquente*) – Aruba! Você maltratou essa senhora, hem, Aruba?

SELMINHA (*chorando de humilhação*) – Disse que. Disse! Que se eu gritasse, que eu apanhava na boca! E me torceu o braço. (*para o investigador*) Torceu! (p. 972).

Partindo do pressuposto de que “[...] a ironia é a transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora” (HUTCHEON, 2000, p. 28), vê-se que Rodrigues desmascara a Lei em diversas cenas em que a polícia, juntamente com o repórter, pratica ações coercivas e agressivas. Selminha, que já havia sofrido ameaças, será ainda torturada psicológica e fisicamente por Cunha e Amado Ribeiro. Deixemos que ela nos mostre como ficou aterrorizada:

SELMINHA (*com súbita revolta*) – E se a polícia me seguir?
DÁLIA (*com irritação*) – Arandir está esperando!
[...]
SELMINHA (*gritando*) – Mas se eu for presa. (*desatando a chorar*)
Você quer que eu seja presa. (*com desespero*) E que façam outra vez
aquilo comigo, outra vez?
DÁLIA (*conciliatória*) – Selminha!
SELMINHA (*trincando os dentes*) – Nunca pensei que. Me puseram
nua! Fiquei nua para os dois sujeitos!
[...]
SELMINHA – E o miserável, o cachorro ainda me disse que me
queimava o seio com o cigarro! (*soluçando*) Nua! Nua! (p. 984).

Pode-se ver que, depois de ser vítima de uma violência gratuita, Selminha se fragiliza. Ademais, percebe-se que ela abandona Arandir não só por causa do nojo que passou a sentir por ele, mas também em razão do medo que nutria pela polícia.

Outra personagem importante para a trajetória de Arandir é Dália. Já aludimos, acima, que ele só confiava em sua esposa e em sua cunhada, mas esta também irá decepcioná-lo, não pelo abandono, mas pela dúvida. É ela quem irá a seu encontro no hotel e quem ouvirá, junto conosco, a verdade desse homem. Observe-se:

ARANDIR (*numa alucinação*) – Dália, faz o seguinte. Olha o seguinte: diz à Selminha. (*violento*) Diz que, em toda minha vida, a única coisa que se salva é o beijo no asfalto. Pela primeira vez, na vida! Por um momento, eu me senti bom. (*furioso*) Eu me senti quase, nem sei! Escuta, escuta! Quando eu te vi no banheiro, eu não fui bom, entende? Desejei você. Naquele momento, você devia ser a irmã nua. E eu desejei. Saí logo, mas desejei a cunhada. Na praça da Bandeira, não. Lá, eu fui bom. É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo! (*grita*) Eu não me arrependo! Eu não me arrependo! (p. 986).

Diante da sinceridade e da pureza do cunhado, Dália o beija, declara seu amor e diz que, ao contrário de sua irmã, morreria com ele. Mas, ao mesmo tempo em que

assegura que nunca o julgaria, que o perdoaria sempre e que só acreditaria nele, ela o questiona: “(macia, insidiosa, como uma leve, muito leve malignidade) – Diz pra mim. Eu não te julgo. Não te condeno. Responde: você o amava? [...] Pode dizer. Escuta. Você era amante do rapaz? Do atropelado?” (p. 987). Atônito, Arandir entende que o destino reservado a ele era, de fato, a incompreensão e a solidão.

Em virtude das situações criadas pelo dramaturgo, que desaguam em rejeição familiar e social, pode-se dizer, portanto, que a ironia trágica que vem se manifestando no texto rodriguiano amplia-se em função de, não obstante a vítima ser simpática, ela fracassar (KNOX, 1973 *apud* XAVIER, 2007). Arandir – que deveria ser seu próprio juiz no momento em que a família e “[...] a sociedade aparece[m] como obstáculos, média de opiniões deformadas, lhe oferece[ndo] as situações, a arena onde se prova a força de seu espírito [...] (MENDES, 1995, p. 58) –, irá, diante das situações com as quais se depara, fraquejar, fazendo com que nossa compaixão por ele predomine. Este tipo de audiência fortalece-se ainda mais porque suas ações colocam em relevo resultados negativos: a exclusão de seu meio social, a negação da esposa, a deturpação de Aprígio e a dúvida de Dália.

Ainda, mesmo que Arandir esteja envolto por uma ironia trágica, importa salientar que em *O beijo no asfalto* sobrepõe-se a “ironia geral”, tal qual definida por Muecke (1980). Para ele,

[...] As incompatibilidades entre as propostas do presente e as disposições futuras, entre o individual e a sociedade, entre a razão e o instinto, a contemplação e a ação, a consciência e a inconsciência, entre o desejo pela onisciência e a impossibilidade de alcançá-la, estas e outras contradições como estas são igualmente matéria para a Ironia Geral (MUECKE, 1980, p. 158)⁵.

No mundo em que vive a personagem rodriguiana, a representação das relações humanas centra-se na inconciliabilidade entre o homem e o meio circundante que, a partir daí, desdobra-se nos polos opostos apontados por Muecke. Nesse sentido, o protagonista torna-se o cerne da contradição em *O beijo no asfalto* que será sufocado

⁵[...] The incompatibilities between present proposals and future disposals, between the individual and society, between reason and instinct, contemplation and action, the conscious and unconscious, between the desire for omniscience and the impossibility of attaining it, these and others like them are equally material for General Irony (MUECKE, 1980, p. 158, tradução nossa).

pela coletividade. Torna-se, depois de um ato de generosidade instintiva, o Outro, homem finito e sozinho, confrontando-se consigo mesmo e com o mundo a sua volta. Neste teatro, ao invés da reiteração da força dos deuses decidindo a vida das personagens, encontramos as forças sociais transformando os homens em marionetes, retirando-lhes sua autonomia, para destruir todas as tentativas de reconciliação com o mundo circundante.

Considerações finais

Não há como negar que são muitas as leituras críticas de *O beijo no asfalto*. Hélio Pellegrino afirma que este texto rodriguiano “representa [...], antes de mais nada, uma meditação dramática sobre a morte: um aprofundamento do tema da finitude radical do homem, a partir da qual o ser humano ganha a sua significação decisiva” (PELLEGRINO, 1993, p. 163-164). Sábato Magaldi, por sua vez, afirma que o texto rodriguiano “[...] faz um libelo violento contra a falsidade, o juízo fundado na aparência, as convicções unânimes” (MAGALDI, 1993, p. 100), opinião que dialoga com a de Edwaldo Cafezeiro e Carmen Gadelha (1996), já que consideram o texto rodriguiano uma denúncia acerca das artimanhas da **imprensa marrom**.

Com certeza, Nelson Rodrigues alia em *O beijo no asfalto* temas que tendem a gerar ironia: o homoerotismo lado a lado com o ideal de masculinidade brasileira, a aparência *versus* a essência do homem, a verdade fundada na mentira. Há ainda outros temas universais como a morte, a finitude e a solidão que juntos servem para apontar os conflitos entre sua personagem – o homem trágico – e os valores sociais.

A ironia, nesse sentido, pode ser vista tanto como um julgamento crítico – por meio do qual Rodrigues mostra as incongruências com as quais o homem do século XX se depara socialmente –, quanto como problematização de valores universais como a bondade e a verdade. Pode-se perceber que o dramaturgo desmistifica-os para levar o leitor a refletir, por exemplo, sobre os atos escusos que destroem atitudes de solidariedade, como a de Arandir. De fato, o bem e a generosidade não cabem no mundo rodriguiano. Não há lugar para atitudes justas e sim para o escárnio e a maldade, empenhados na destruição do homem virtuoso.

A ironia rodriguiana, em sua função opositiva, possui o poder de jogar com a vida tal qual ela pode ser e não como os poderes sociais a construíram, sempre em busca da exaltação do bom modelo de conduta. Desse modo, *O beijo no asfalto* pode ser benfazejo, uma vez que leva os leitores “a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos” (ARTAUD, 2006, p. 29).

Como resultado, todos os **abscessos** sociais, sejam eles morais, sejam culturais, são vazados; os desvios, expostos, para que a ordem possa ser corroída. Após, deixa fluir o **pus social**. O odor nem sempre é agradável, mas as ações presentes nos textos dramáticos de Nelson Rodrigues são as marcas de que sua ironia pode ser vista como um método de análise crítica que visa desvendar os meandros da finitude humana. Sua Obra, de fato, continua sendo um caso gerador de inquietações.

Referências

- ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ANGRIMANI SOBRINHO, Danilo. **Espreme que sai sangue**: um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo: Summus, 1995.
- ARTAUD, Antonin. O teatro e a peste. Em: *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. Revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 9-30.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2. ed. Campinas: EdUNICAMP, 2008.
- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmen. **História do teatro brasileiro**: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: UFRJ/EdUERJ/FUNARTE, 1996.
- ECO, Umberto. **Entre a mentira e a ironia**. Tradução de Adriana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: EdUFMG, 2000.

MAGALDI, Sábato. Prefácio. Em: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**. Organização de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 11-132.

MENDES, Cleise. **As estratégias do drama**. Salvador: EdUFBA, 1995.

MUECKE, Douglas Colin. **The compass of irony**. London and New York: Methuen & Co.Ltd, 1980.

_____. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. Verdade e mentira no sentido extramoral. Tradução, apresentação e notas por Noéli Correia de Melo Sobrinho. **Revista Comum**, Rio de Janeiro, v. 6 n. 17, p. 5-23, jul/dez, 2001. Disponível em: <<http://www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum17/pdf/verdade.pdf>>. Acesso em: 09 nov. 2012.

NUNES, Luiz Arthur. O teatro de Nelson Rodrigues. Em: NUNEZ, Carlinda Fragale Pate et al. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Entourage Produções Artísticas, 1994. p. 175-187.

PELLEGRINO, Hélio. A obra e O beijo no asfalto. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**. Organização geral e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 155-166.

RIBEIRO, Léo Gilson. O sol sobre o pântano. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**. Organização geral e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 169-179.

RODRIGUES, Nelson. O beijo no asfalto. In: **Teatro Completo**. Organização geral e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 941-989.

XAVIER, Lola Galdes. **O discurso da ironia em literaturas da Língua Portuguesa**. Viseu: Novo Imbondeiro, 2007.

A UTILIZAÇÃO DA MAQUINARIA GÓTICA E SEUS SENTIDOS EM *RAPPACCINI'S DAUGHTER*

THE GOTHIC MACHINERY USE AND ITS MEANINGS IN *RAPPCCINI'S DAUGHTER*

Raquel de Vasconcellos CANTARELLI¹

RESUMO: Neste artigo, apresentamos uma leitura crítica de *Rappaccini's Daughter* (1844), de Nathaniel Hawthorne, analisando de que forma o autor se utiliza da maquinaria gótica nesse conto, evidenciando seus possíveis sentidos. Focalizamos, principalmente, na importância do gênero gótico como instrumento de expressão dos temores individuais e sociais de toda uma época, capaz de levantar questões sobre nossa própria realidade interna e como isso pode afetar nossa visão de mundo. Além disso, objetivamos demonstrar como essa obra pode ser compreendida como um alerta sobre os riscos dos progressos de nossa civilização, evidenciando a complexidade das relações humanas em um universo dominado pelo culto ilimitado à razão e aos desenvolvimentos científicos e tecnológicos.

Palavras-chave: Maquinaria Gótica; Ambivalências; Culto à Ciência

ABSTRACT: In this article, we present a critical reading of *Rappaccini's Daughter* (1844) by Nathaniel Hawthorne, by analyzing how the gothic machinery is used in this short story, evincing its possible meanings. We have focused mainly in the importance of the Gothic genre as a tool to express the individual and social fears of a whole era, being able to raise questions about our internal reality and the ways by which it can affect our worldview. Besides, we objectify to show how this book can be understood as an alert about the risks of our civilization progresses, by evincing the complexity of the human relationships in a universe dominated by the unlimited cult to reason and to scientific and technological developments.

Key words: Gothic Machinery; Ambivalences; Cult to Science

¹ Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Doutoranda – Bolsista CAPES, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP. CEP 14.800.901 – Araraquara – São Paulo – Brasil. Email: Kel.cantarelli@bol.com.br

Nathaniel Hawthorne, em *Rappaccini's Daughter* (1844), utiliza-se da maquinaria gótica² para explorar os temores e ansiedades do século XIX, quando se desenvolve uma crescente frustração relacionada à eficácia do racionalismo Iluminista e do desenvolvimento tecnológico em solucionar os problemas sociais e contribuir para um mundo mais próspero, justo e humanitário. Assim, o autor foca no lado mais obscuro da modernidade, principalmente com relação aos avanços científicos e ao culto exacerbado à razão e conhecimentos empíricos, quando os sentimentos, a imaginação e a espiritualidade são descartados.

Nesse trabalho, verificaremos como Hawthorne particulariza essa experiência coletiva na aterrorizante história vivenciada pelo protagonista Giovanni Guasconti, por meio de uma narrativa construída sobre os efeitos do estranho, ao evocarem o temor, principalmente, por meio de sensações de ambivalência, incerteza e confusão. A maquinaria gótica é aqui utilizada para questionar os limites entre a realidade e a fantasia, a razão e a loucura, o bem e o mal, bem como a natureza dos mesmos. O autor demonstra como nossa subjetividade, estados alterados de consciência e a ilusão das aparências interferem em nossa interpretação de mundo e em nosso senso de realidade, colocando à prova a possibilidade de alcançarmos a objetividade por meio de nossos sentidos e do uso da razão. Adota, também, uma posição crítica e pessimista com relação à natureza humana em si, dominada por interesses próprios, ganância, medo, desconfiança e perturbações psicológicas. Assim ele se utiliza do mundo interno de Giovanni e de suas relações com diferentes personagens para retratar a angústia coletiva que permeia seu próprio tempo, para questionar a natureza das relações humanas e do indivíduo consigo mesmo, evidenciando a própria natureza humana e o mau uso do conhecimento como os maiores obstáculos ao desenvolvimento do bem-estar individual e social em nossa civilização (BOTTING, 1996, p. 1-6; 59-60; 80-1; VASCONCELOS, 2002, p. 122; 125-133).

Construção de sentidos em *Rappaccini's Daughter* por meio da maquinaria gótica

² Conjunto de recursos característicos utilizados na narrativa gótica a fim de causar os efeitos de suspense, de estranho, de terror e horror. Entre os recursos mais tradicionais, encontram-se os espaços alienantes, sinistros e labirínticos; acontecimentos ameaçadores sem explicações racionais; mistérios e pecados passados trazidos à tona para assombrarem o presente; crenças supersticiosas, confusão entre os limites da realidade e fantasia; ameaças à sanidade; corrupção moral e espiritual; ambivalências e incertezas que impedem a apreensão de significados unívocos; presença de duplos e alteregos; alienação e fragmentação do sujeito (BOTTING, 1996, *passim*).

Estruturação geral da narrativa

Rappaccini's Daughter retrata um estranho episódio vivenciado por Giovanni Guasconti em Pádua. Ao localizar a narrativa na Itália, Hawthorne, a exemplo dos precursores do gênero Gótico no século XVIII, evoca o misticismo da fé Católica e antigas superstições conectadas à religião. A fim de reforçar tal identificação, faz menção de narrativas cujas imagens permeiam todo o texto e trazem à memória nossos piores pecados, como o episódio bíblico³ em que o Jardim do Éden torna-se palco da desobediência de Adão e Eva às leis divinas, comprometendo o destino de toda a raça humana; além do Inferno, em *A Divina Comédia* de Dante. Dessa forma, o autor cria um efeito de antecipação ao terror e intensifica a atmosfera sinistra do conto. Embora a localização temporal da narrativa seja uma época indeterminada de um passado não muito distante da época do autor, criando, assim, certo distanciamento entre o leitor e a história, Hawthorne busca representar os temores e ansiedades que assombravam a sociedade do século XIX, permanecendo, com relação aos temas abordados, nos limites de seu próprio tempo (VASCONCELOS, 2002, p. 122).

O estado melancólico do protagonista Giovanni Guasconti, um jovem estudante que ingressara na universidade, é agravado pelo aspecto decadente e sem atrativos do casarão em que se hospeda, o qual suspeita ser a antiga residência de um personagem histórico retratado no Inferno de Dante. Dessa forma, Hawthorne utiliza a atmosfera lúgubre do ambiente como a externalização palpável do mundo interior da personagem, cujas perspectivas de futuro encontram-se embotadas pela solidão e por uma tendência natural ao desalento (BOTTING, 1996, p. 59).

Além disso, a confusão e a obscuridade instalam-se no espírito de Giovanni como resultados tanto dos acontecimentos vivenciados por ele no decorrer do enredo, como da dúvida insanável que perpassa sua percepção da realidade, de sua incapacidade de controlar o que acredita ser excessos imaginativos, do caráter ambíguo de suas relações com os outros e de seus próprios sentimentos. Embora seja um estudante de medicina, o que implica uma mente voltada ao raciocínio lógico, suas tentativas de usar a razão são frequentemente frustradas por emoções descontroladas e pela incerteza da eficiência de seus próprios sentidos físicos, os quais provocam interpretações

³ Gênesis 3:1-24.

ambivalentes e fragmentadas, impedindo que chegue a uma visão clara de si mesmo e do mundo que o cerca.

O renomado cientista, dr. Rappaccini, é o antagonista da narrativa ou, ao menos, um deles. Seu aspecto, embora doentio, não chega a ser incomum, mas seu semblante intelectual destituído de quaisquer sentimentos é o que causa uma forte impressão negativa em Giovanni.

Dr. Rappaccini é retratado na obra como um profissional brilhante, cuja única religião é a própria ciência. Ele é capaz de tudo em prol do conhecimento, sem considerações éticas sobre as consequências nefastas de seus experimentos. As plantas cultivadas em seu magnífico jardim mostram-se venenosas e mortais, sendo manipuladas, supostamente, com fins medicinais. Sua própria filha torna-se vítima de suas experiências, tendo sua natureza humana corrompida. Ao descrever Rappaccini, outro cientista na história, o professor Baglioni, diz:

[...] preocupa-se infinitamente mais com a ciência do que com a humanidade. Seus pacientes lhe interessam apenas como objetos de algum novo experimento. Ele sacrificaria a vida humana, a sua própria entre todo o resto, ou o que lhe fosse mais querido, a fim de agregar nem que fosse um grão de mostarda ao grande acervo de seu conhecimento acumulado⁴ (HAWTHORNE, 2004, p. 42).

Ao considerarmos Rappaccini, notamos que ele simboliza os perigos relacionados a um racionalismo levado ao extremo, quando a busca por conhecimento e avanços científicos toma o lugar do cultivo de sentimentos e da espiritualidade, tornando-se uma ameaça à sociedade e à vida. É chocante observar que, nessa obra, a mente excessivamente racional e empírica do cientista não nos serve como um contraste em relação às mentes mergulhadas em fantasias, mas ao contrário, torna-se ela mesma a representação da loucura.

Giovanni encanta-se com a bela filha de Rappaccini, Beatrice, a qual observa do alto de sua janela. Beatrice auxilia o pai com suas plantas, mas enquanto o cientista evita o contato com os espécimens, principalmente ao lidar com um arbusto de flores roxas que cresce em uma fonte no centro do jardim, Beatrice abraça as flores e as chama de “irmã”. Assim como o jardim, a jovem provoca em Giovanni sentimentos de

⁴ Tradução livre do texto: “[...] he cares infinitely more for science than for mankind. His patients are interesting to him only as subjects for some new experiment. He would sacrifice human life, his own among the rest, or whatever else was dearest to him, for the sake of adding so much as a grain of mustard seed to the great heap of his accumulated knowledge.”

admiração e apreensão: ela lhe parece o correspondente humano das flores da fonte. Tal impressão fica-lhe incutida na mente e, em seus sonhos, a imagem da moça funde-se com a das flores, ocorrendo-lhe a associação entre ambas tanto pela beleza que compartilham, quanto pelo sentimento ameaçador que evocam.

Giovanni presencia algumas cenas que lhe infundem mais inquietações sobre Beatrice e sobre sua própria percepção da realidade: ele a vê apanhando uma flor da fonte, cujas gotas de humidade caem sobre um lagarto, que morre imediatamente. A seguir, ela se aproxima de um inseto, que também morre ao ser envolvido por sua respiração. Entretanto, fazendo uso da razão, Giovanni questiona-se sobre o que observa: sabe que a distância da qual presencia a cena é grande demais para ter certeza do que seus olhos veem. Além disso, encontra-se sob os efeitos do vinho que sorvera em companhia do velho amigo de seu pai, o professor Baglioni. De qualquer modo, Giovanni não pode deixar de sentir algo sinistro: “– Estou acordado? Controlo meus sentidos? – disse para si mesmo. – Que ser é esse? Bela devo chamá-la, ou indescritivelmente terrível?”⁵ (HAWTHORNE, 2004, p. 45).

O rapaz, dividido entre o desejo e o terror que sente por Beatrice, encontra-se cada vez mais perturbado por não conseguir distinguir entre o que seria fruto de um excesso de imaginação, exacerbado pela confusão de seus sentidos físicos, e o que seria real.

Em Beatrice encontramos uma mescla de mulher fatal e menina ingênua. Seu caráter estranho leva-nos a crer que o mal reside ali em alguma medida, e não há como fugir ao receio que desperta. Assim como as flores, Beatrice teve sua natureza deturpada pela artificialidade da ciência, tornando-se também venenosa e letal. Por outro lado, não detectamos em seu caráter afável e doce qualquer intenção de causar danos, apesar das advertências do professor Baglioni à Giovanni de que ela seria tão nociva quanto o pai. Em toda a narrativa Hawthorne aplica o engano das aparências e a ambivalência das situações e sentimentos para evocar a confusão e o terror tanto no espírito do protagonista como no do leitor:

[...]. Giovanni não sabia o que temer; ainda menos sabia o que esperar; ainda que a esperança e o temor mantivessem uma guerra contínua em

⁵ Tradução livre do texto: “Am I awake? Have I my senses?” said he to himself. “What is this being? Beautiful shall I call her, or inexpressibly terrible?”

seu peito, alternadamente subjugando um ao outro e surgindo renovados para recomeçarem o combate. Abençoadas são todas as emoções simples, sejam elas obscuras ou claras! É a mescla lúgubre de ambas que produz a labareda das regiões infernais⁶ (HAWTHORNE, 2004, p. 47).

Nesse conto, mesmo as personagens aparentemente insignificantes, revelam-se ambíguas e essenciais para impulsionar a ação no enredo. Por exemplo, a simpática senhoria de Giovanni, a Sra. Lisabetta, é uma devota que vive a solicitar o auxílio divino, encomendando o rapaz à proteção dos santos. Ela leva Giovanni a reparar no luxuriante jardim do lado de fora de sua janela, chamando sua atenção para os mistérios que o cercam. Embora nada nos seja dito pelo narrador, ao mencionar que as plantas são ali cultivadas por um renomado cientista, com a finalidade de produzir remédios poderosos como feitiços, as observações da Sra. Lisabetta não podem deixar de ser um apelo sutil à curiosidade do jovem estudante. O fato é que, a partir desse momento, seja pela beleza do local, ou por algo mais, o rapaz vê-se compelido a observar constantemente o jardim, onde acaba por conhecer Beatrice. Mais tarde na narrativa, é também a boa senhora Lisabetta que, talvez, adivinhando a paixão do estudante por Beatrice, ou por algum outro motivo escuso, mostra-lhe uma passagem secreta para o jardim, possibilitando que ele se aproxime da moça – o que selará o destino dos jovens.

O professor Baglioni também evoca no leitor sentimentos ambivalentes. Suas advertências à Giovanni contra Rappaccini e a filha, em vez de afastarem o moço do perigo, acabam contribuindo para que seu desejo e curiosidade por Beatrice se intensifiquem, bem como sua confusão interior. Assim como as boas intenções da Sra. Lisabetta provocam consequências opostas, encontramos o mesmo efeito nas palavras de Baglioni. Ademais, o próprio narrador incute dúvidas quanto à veracidade das palavras de Baglioni contra Rappaccini, bem como sobre seu caráter, já que esclarece o leitor sobre uma antiga disputa profissional entre os dois cientistas, aventando a possibilidade de tudo não passar de mera intriga, causada pela inveja que o professor há muito alimentava pelo sucesso profissional do rival. Mais tarde, Baglioni também

⁶ Tradução livre dos textos: “Giovanni knew not what to dread; still less did he know what to hope; yet hope and dread kept a continual warfare in his breast, alternately vanquishing one another and starting up afresh to renew the contest. Blessed are all simple emotions, be they dark or bright! It is the lurid intermixture of the two that produces the illuminating blaze of the infernal regions.”

fornece a Giovanni um antídoto para ser dado à Beatrice, numa tentativa de livrá-la de sua condição venenosa, o qual, intencionalmente ou não, causa a sua morte.

O jardim em que Rappaccini cultiva suas plantas é uma localização que serve de eixo para o desenvolvimento de toda a intriga. Em seu centro há uma fonte em ruínas, na qual crescem folhas gigantescas e arbustos de flores roxas e resplandecentes, que parecem iluminar tudo ao redor, mesmo na ausência do sol. Ao mesmo tempo em que se torna um oásis de cor e exuberância no meio de um centro urbano decadente, há algo de estranho e perturbador na beleza de suas plantas:

Várias teriam também chocado um instinto delicado por sua aparência de artificialidade, indicando que houve tal mescla, e assim, adultério, de várias espécies vegetais, cuja produção já não seria mais a criação de Deus, mas a cria monstruosa da fantasia depravada de um homem, brilhando com apenas uma maldosa zombaria da beleza. Eram prováveis resultados de experiências, quem em um ou dois casos foram bem sucedidos em mesclar plantas individualmente adoráveis em um composto possuindo o caráter questionável e ominoso que distinguia todo o cultivo do Jardim⁷ (HAWTHORNE, 2004, p. 50).

Podemos inferir que o jardim possui a mesma função dos antigos labirintos das primeiras narrativas góticas, em cujo centro manifestava-se o terror e o horror, local de desejo, paixão, corrupção moral e alienação, bem como onde se dava o enfrentamento do herói com a morte. Isso vem a ser corroborado no final da narrativa, quando a fonte central torna-se o palco da tragédia que envolve os jovens: é ali que Giovanni confronta Beatriz, após perceber que também havia sido impregnado de veneno. Seu amor é substituído pelo rancor e suspeita de que fora arruinado propositalmente por ela, em conluio com o pai. Arrasada, a moça ingere o antídoto, que causa sua morte (BOTTING, 1996, p. 7; 51-4).

O desfecho da história é inconclusivo de muitas maneiras, uma vez que, com exceção da morte de Beatrice, não sabemos nada sobre o futuro das outras personagens envolvidas; a tragédia se instala e não há solução para as dúvidas e temores representados na obra. Os temas aqui explorados por Hawthorne mostram-se

⁷ Tradução livre do texto: "Several also would have shocked a delicate instinct by an appearance of artificialness indicating that there had been such commixture, and, as it were, adultery, of various vegetable species, that the production was no longer of God's making, but the monstrous offspring of man's depraved fancy, glowing with only an evil mockery of beauty. They were probably the result of experiment, which in one or two cases had succeeded in mingling plants individually lovely into a compound possessing the questionable and ominous character that distinguished the whole growth of the Garden."

assustadoramente contemporâneos: ainda não sabemos quais serão os resultados dos avanços científicos e tecnológicos para a humanidade, se conseguiremos distinguir verdades absolutas, ou se viveremos para sempre na ilusão das aparências e nas limitações de nossa própria subjetividade, se algum dia aprenderemos algo com nossos erros e seremos capazes de organizar uma sociedade em que todos possam se beneficiar com o conhecimento humano.

O estranho por meio de associações e ambivalências

Como pudemos observar anteriormente, a ambivalência, que gera tanto a incerteza quanto a ilusão, é marcante e causa a sensação de estranhamento por toda a narrativa, o que, por sua vez, traz à tona medos profundos relacionados ao distanciamento da realidade, à incapacidade de reconhecer a si mesmo diante de um estado de fragmentação interior e, por fim, à transformação gradativa de algo belo e familiar em uma monstruosidade. A estranheza gerada pela ausência de previsibilidade e o sentimento de impotência diante do mal que não pode ser claramente distinguido intensificam a ansiedade diante de um futuro desconhecido, gerando um elevado grau de suspense na narrativa. Tudo isso causa no leitor um crescente mal-estar, principalmente porque evoca o medo da insanidade, seja ela individual, ou pior, coletiva, ao ser compartilhada por toda a sociedade em que vivemos.

Com relação aos cenários descritos, a associação do Inferno de Dante com a obscuridade do casarão aumenta a sensação de estranhamento relacionada a esse lugar, ao remetê-lo a um possível passado amaldiçoado. O fato de nenhuma outra explicação acompanhar tal associação, torna-se um apelo ao trabalho imaginativo do leitor, trazendo-nos à lembrança velhas superstições sobre o mal invisível que pode ficar para sempre impregnado em certos ambientes, palcos de antigos sacrilégios. Entretanto, contrastando com o casarão, há o jardim, repleto de cores e aromas, associado ao Jardim do Éden...e é ali onde ocorre a verdadeira “queda”, a degradação de todos os princípios morais. Os dois ambientes são contrastantes na aparência, mas o mal se encontra em ambos. A diferença é que com relação ao primeiro, existem prevenções supersticiosas e, portanto, podem ser consideradas apenas tolices, mas o segundo, que engana e atrai por sua beleza, mascara a presença da morte e representa uma ameaça real. A beleza aqui,

tanto no caso do jardim como no de Beatrice, já que ambos são inseparáveis, torna-se uma armadilha, de forma a iludir, atrair e matar.

Beatrice é o símbolo maior do estranho no conto. Ela, enquanto fruto da ciência de seu pai, é humana e, ao mesmo tempo, artificial. Ela é o duplo das flores da fonte, sendo tão feminina, bela e mortal quanto elas. Podemos também considerá-la como o duplo de Eva, evocando a queda da humanidade devido à perniciosidade inerente à mulher bíblica. Assim, Beatrice é extremamente ambígua: suas características mortíferas a tornam uma mulher-monstro, ao mesmo tempo em que sua doçura, sinceridade e simplicidade remetem-na à mulher-anjo. De qualquer modo, sua beleza e encantos, independentemente de sua própria vontade, confundem “sua presa” e acabam por transformar-se em chamariz para a morte, pois esta faz parte de sua essência e não há como ser evitada. Ao mesmo tempo em que Beatrice fora protegida dos vícios e artimanhas das relações humanas no convívio social, é também uma criatura adulterada pela intervenção humana; possui intenções angelicais, mas que levam a consequências diabólicas (Gilbert e Gubar, 2000, p. 17-37).

O vilão Rappaccini representa a corrupção moral e o uso da ciência de forma alarmante. Ele interfere nas criações de Deus, corrompendo-as com seu conhecimento. Aqui, a monstruosidade é a deturpação da Natureza, transformada por artifícios do homem civilizado. Entretanto, tampouco seria ele um personagem unívoco em seu caráter: sua intenção não é causar o mal em si, este seria apenas um efeito colateral de seu culto ao conhecimento, pela ausência de limites ao amor à ciência. Assim, o mal é identificado em Rappaccini mais como um produto da cultura de seu próprio tempo do que algo que lhe seja inerente.

Com relação a seu suposto plano de envolver Giovanni em alguma trama para aproximá-lo da filha, notamos que não foi necessário nenhum esforço de sua parte, nem de Beatrice. A moça jamais tomara a iniciativa de falar com o rapaz, e este jamais fora convidado a adentrar o jardim. Giovanni provoca seu próprio destino ao deixar-se levar por seus desejos. A ironia está no fato de suas “fantasias” apontarem para a realidade, a qual ele não se permitiu ver, justamente por desejar ser sensato. O culminar do estranho dá-se ao percebermos que a crença no que lhe parecia razoável levou-o à perdição, enquanto que se tivesse acreditado no que lhe parecia fantasioso, teria sido preservado da tragédia.

Outra personagem, o professor Baglioni, também mostra-se ambivalente, podendo ser considerado o duplo de Rappaccini: ambos são cientistas renomados e, sendo rivais na profissão, é sinal de que compartilham dos mesmos interesses de pesquisa. A princípio, parece ser o oposto do cientista louco, agindo como se fosse a consciência de Rappaccini, tentando evitar o mal. Contudo, suas advertências à Giovanni acabam por incentivá-lo em direção contrária. Além disso, embora acusasse Rappaccini de provocar o mal à própria filha, no final, é ele quem fornece o meio para sua morte, o antídoto. Baglioni também parece regozijar-se com a desgraça de Beatrice, parecendo-lhe um justo castigo para Rappaccini. Entretanto, suas palavras finais não deixam de ter significados ambíguos: “[...] e gritou, em tom de triunfo mesclado ao horror, ao chocado homem de ciência: “Rappaccini! Rappaccini! E *esse* é o resultado de seu experimento!”⁸ (HAWTHORNE, 2004, p. 64). Podemos tanto interpretá-las como expressão de seu sentimento de vitória pela realização de algum plano oculto de sua parte ou, simplesmente, como a constatação de que os atos de Rappaccini só poderiam terminar em tragédia, como sempre imaginara e cansara de avisar, sem, contudo, ter qualquer participação voluntária no desfecho.

O final é irônico: a verdade sobre o jardim e Beatrice é totalmente revelada e o que supostamente seria uma fantasia da mente de Giovanni, mostra-se real; o estudante, que absorvera o veneno de Beatrice e poderia ter sido salvo pelo antídoto, nem pensa em utilizá-lo, entregando-o à moça, para quem torna-se fatal, por ir contra o veneno que já se transforma em parte de sua própria essência; Giovanni e Rappaccini são igualmente punidos com a perda de Beatrice, além de não sabermos quais seriam os efeitos do veneno para o estudante. Não há a clara distinção entre o bem e o mal, nem esclarecimentos sobre a real responsabilidade de cada um nos eventos ocorridos. Beatrice, grande símbolo do estranho e fonte de temor, acaba por mostrar-se a grande vítima da história, sendo presa da ambição do pai, acusada injustamente pelo amante, morta pelo antídoto do professor. O mais interessante é que, no caso de considerarmos

⁸ Tradução livre do texto: [...] and called loudly, in a tone of triumph mixed with horror, to the thunderstricken man of science, -- “Rappaccini! Rappaccini! and is *this* the upshot of your experiment!”

Baglioni como tendo sido realmente mal-intencionado, como muitas vezes parece subentendido, ele se torna o maior vilão da história e, significativamente para nós do mundo real, o único a não ser punido. Caso seja inocente, o fato de ter sido poupado remete à vitória da moralidade e retidão de caráter, sem, contudo, haver salvação para Beatrice, que se tornara mero fantoche da ciência e dos desejos irrefreados dos demais.

Conclusão

Embora Hawthorne se utilize com maestria do estilo excessivo e transgressor do gótico, investindo na liberdade imaginativa, mantém uma escrita dentro dos limites realistas, no sentido de que as ameaças são identificadas como advindas do mau uso do conhecimento científico, dos processos mentais do protagonista e da ausência de limites éticos e morais das personagens. Salvo os excessos imaginativos referentes à condição de Beatrice, todos os fatores acima descritos são plausíveis de consideração e, portanto, a obra mostra-se mais assustadora ao leitor, principalmente na época atual, quando torna-se cada vez mais questionável o emprego da ciência e quais seriam seus limites éticos.

O autor aborda o progresso humano em sua forma negativa mais radical, evidenciando como o conhecimento pode ser usado para a ruína do ambiente, do indivíduo, das relações familiares e de toda a ordem social. Faz-nos questionar sobre a possibilidade de escaparmos ao sistema e princípios de nossos tempos, uma vez que o mundo ao redor torna-se irreconhecível, assim como nosso próprio mundo interior. Existe nessa obra um fatalismo que ainda hoje paira sobre a humanidade, lembrando-nos de que podemos estar num caminho sinistro e sem volta, de que a realidade objetiva pode ser inalcançável devido à limitação de nossos sentidos e à nossa subjetividade e, portanto, torna-se uma ilusão ameaçadora. *Rappaccini's Daughter* abala não apenas nossa fé no culto ao racionalismo, mas demonstra que a própria ambivalência da essência humana, cujos vícios, de forma consciente ou não, sempre se mostraram prevaletentes em nossas relações, acabam por transformar qualquer expectativa de justiça, ordem e plena integração social em mera utopia.

Referências

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides M. Balancin. São Paulo: Edições Paulinas, 1990. p. 16-17.

BOTTING, Fred. **Gothic**. Londres: Routledge, 1996. 117p.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Tradução: Eudoro Augusto M. de Souza. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969. p. 235-72

GILBERT, Sandra M.; GUBART, Susan. **The madwoman in the attic**: The woman writer and the nineteenth century literary imagination. New Haven and London: Yale University Press, 2000. p. 17-37

HAWTHORNE, Nathaniel. Rappaccini's daughter. In: DEMAS, Corinne et al (Org.). **Great American Short Stories**: from Hawthorne to Hemingway. New York: Barnes & Noble Classics, 2004; p. 37-64. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=4MMKbix4B4oC&printsec=frontcover&hl-pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em 06/02/2014.

VASCONCELOS, Sandra G. Romance gótico: persistência do romanesco. In: **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002. p.118-35

LITERATURA: ENSINÁ-LA PELA TEORIA OU PELA FRUIÇÃO?
LITERATURE: TEACH IT THROUGH THEORY OR THROUGH
ENJOYMENT?

Lincon Luiz VANETI¹

Alexandre de Melo ANDRADE²

RESUMO: Considerando o modo como é abordada atualmente a literatura pelo sistema de ensino nas escolas, fica claro o motivo pelo qual o desinteresse por esta área, por parte dos alunos, é considerável. Transformado, por diversos fatores, em um estudo desprazeroso, voltado somente para os aspectos formais do texto literário, em detrimento de sua fruição estética pelo leitor, o ensino vem afastando os jovens do valioso bem cultural e humanístico que é a arte literária. Assim, torna-se importante refletir sobre qual o verdadeiro papel da sala de aula na vida dos alunos dos níveis fundamental e médio: apenas decorar conceitos referentes à estrutura textual ou receber a literatura como arte libertadora, reflexiva, crítica, capaz de mudar a realidade que nos circunda? Valendo-nos do pensamento de críticos literários consagrados, traçamos uma breve reflexão acerca de como atrair o alunado para o universo da literatura, sem que se despreze por inteiro, claro, o aparato técnico criado pelos estudiosos da área.

PALAVRAS-CHAVE: Ensino de literatura, Teoria, Fruição do Literário.

ABSTRACT: Considering the way the literature is currently addressed by the education system in schools, it is clear why the lack of interest in the field, by the students, is great. Transformed by several factors, in a study unpleasant, directed only to the formal aspects of the literary text, rather than its aesthetic enjoyment for the reader comes away from teaching young people the valuable cultural and humanistic as well which is the literary art. Thus, it is important to reflect on what the true role of the classroom in the lives of students in elementary and secondary levels: only decorating concepts related to text structure or receive literature as a liberating art, reflective, critical, able to change reality that surrounds us? Drawing on the thinking of established literary critics, we draw a brief reflection on how

¹ Aluno de graduação em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras da UNESP/Araraquara. CEP: 14800-901, Araraquara, São Paulo, Brasil. E-mail: llvaneti@hotmail.com

² Doutor em Estudos Literários (UNESP/Araraquara). Pós-doutorando na mesma universidade. Professor de Literatura Brasileira na AFARP-UNIESP (Associação Faculdade de Ribeirão Preto – União das Instituições Educacionais de São Paulo) – Brasil - 14010-060. Email: alexandremelo06@uol.com.br

to attract pupils to the world of literature without feeling worthless as a whole, of course, the technical device created by researchers in the area.

KEY-WORDS: Teaching of Literature, Theory, Enjoyment.

A pesquisa *Retratos da leitura no Brasil*, única pesquisa realizada em âmbito nacional com o intuito de esquadrihar como o brasileiro tem se relacionado com o universo dos livros e da leitura nos últimos anos, é organizada pelo Instituto Pró-Livro, fundado em 2006 pelas entidades Abrelivros (Associação Brasileira de Editores de Livros Escolares), CBL (Câmara Brasileira do Livro) e SNEL (Sindicato Nacional dos Editores de Livros). A terceira edição da pesquisa ocorreu em 2011, e os resultados foram divulgados em 2012. A pesquisa indica que, das principais razões acusadas pelos entrevistados para justificar a não leitura de livros, 78% responderam informações classificadas pelos organizadores do estudo como sendo desinteresse (p.87). 25% apresentaram como razão de leitura o motivo da obrigação (p.89). 36% disseram ler por obrigação escolar/acadêmica (p.90), e 31% afirmaram ter motivos religiosos para a leitura (p.90). 75% disseram não usar nunca uma biblioteca (p.120), tendo 71% afirmado ser a biblioteca apenas um local de estudo (p.119). 41% consideram a leitura fonte de conhecimento e atualização profissional (p.43). E a Bíblia continua sendo o livro mais lido pela população (p.77).

A pesquisa traça um perfil do brasileiro quando o assunto é leitura. Há muitos índices presentes no relatório da pesquisa, permitindo uma discussão bastante ampla e que, por diversas razões, não poderemos realizar aqui. Os dados mostrados logo acima foram pinçados do montante de informações que o estudo fornece só para termos um vislumbre de como o brasileiro tem lido ultimamente, e também porque dão uma boa justificativa para a escrita deste trabalho, se pensarmos que, a partir das porcentagens apresentadas, podemos chegar à conclusão de que nossa cultura de leitura é precária. Mesmo assim, podemos ter uma idéia do que a pesquisa descobriu. Passemos às nossas observações.

As obras consultadas para o presente relatório são *Por que ler os clássicos* (2007), de Italo Calvino, *A literatura em perigo* (2009), de Tzvetan Todorov, e *Que é a literatura?* (2004), de Jean-Paul Sartre, autores evidentemente importantes para tal discussão. Focaremos nos dois primeiros, de Calvino e Todorov, já que nos pareceram mais pertinentes.

Por que ler os clássicos (2007), de Italo Calvino, é uma obra que reúne ensaios, e o primeiro deles é homônimo à obra. Neste ensaio, Calvino tenta apresentar algumas razões

que, para ele, são justificativas válidas para a leitura de obras literárias consideradas clássicas pela crítica. O argumento mais notável de sua reflexão é que merece ser mencionado aqui em primeiro lugar é que nenhum texto pode, em hipótese alguma, substituir o original. Vejamos:

A escola e a universidade deveriam servir para fazer entender que nenhum livro que fala de outro livro diz mais sobre o livro em questão; mas fazem de tudo para que se acredite no contrário. Existe uma inversão de valores muito difundida segundo a qual a introdução, o instrumental crítico, a bibliografia são usados como cortina de fumaça para esconder aquilo que o texto tem a dizer e que só pode dizer se o deixarmos falar sem intermediários que pretendam saber mais do que ele. (CALVINO, 2007, p. 12).

A experiência de leitura não será a mesma se a obra não for lida. Por isso, Calvino recomenda a leitura da obra antes que o aluno leia comentários, interpretações e críticas, e condena a tradição – presente, segundo ele, até mesmo no ensino superior – de se ler a crítica, lendo somente depois a obra ou, o que é pior, deixando-a de lado. Considerando o intelectual que Calvino foi, suas palavras merecem atenção.

A literatura em perigo (2009), de Tzvetan Todorov, tem esse título porque, segundo o mestre búlgaro, ao se valorizar em demasia o estudo da estrutura da obra – quer dizer, as ligações internas do texto que o fazem ser quase que um tecido com forma definida –, o contexto social em que foi produzida, o momento histórico no qual estava inserida, deixa-se de lado a rede de significações que ela proporciona ao leitor e que o remetem à própria existência humana, material do qual, de um modo ou de outro, a obra se alimenta e ao qual se volta, inevitavelmente. Para Todorov (2009), ler uma obra visando somente sua estrutura ou qual a situação política de seu país de origem, por exemplo, é empobrecê-la, já que sua leitura é uma oportunidade de encontrar-se com outros seres humanos, diferentes de nós.

Em regra geral, o leitor não profissional, tanto hoje quanto ontem, lê essas obras não para dominar um método de ensino, tampouco para retirar informações sobre as sociedades a partir das quais foram criadas, mas para nelas encontrar um sentido que lhe permita compreender melhor o homem e o mundo, para nelas descobrir uma beleza que enriqueça sua existência; ao fazê-lo, ele compreende melhor a si mesmo. (TODOROV, 2009, p. 32).

Já *Que é a literatura?* (2004), de Jean-Paul Sartre, tenta responder a três perguntas que o autor julga pertinentes para a questão proposta logo no título da obra: “que é escrever?”, “por que escrever?” e “para quem escrever?”. Os três questionamentos estão relacionados sempre ao texto literário. À primeira pergunta, temos a resposta de que se escreve para se dizer o que se tem a dizer, mas não exatamente pelas idéias que se tem a transmitir, mas mais pelo modo como serão ditas. À segunda pergunta, Sartre diz que o trabalho artístico, incluindo aí, claro, a escrita literária, é uma chance que temos de nos tornarmos essenciais ao mundo; o luar existe, olhemos para ele ou não, pois sua existência não depende da nossa, de nossos julgamentos estéticos; do contrário, um universo fictício só existe quando o organizamos como a um microcosmos, e/ou quando o lemos ou o observamos ou o ouvimos. À terceira pergunta, o filósofo nos faz pensar que, basicamente, o tema que se escolhe delimita o público leitor.

Tendo sido apresentados os principais traços argumentativos das obras lidas, passemos a nossa discussão. Outros argumentos dos autores escolhidos poderão surgir, ainda que não mencionados nos parágrafos introdutórios acima. Além disso, citaremos a obra *O elogio ao ócio* (2002), do filósofo Bertrand Russel, que nos mostra o valor do conhecimento “inútil”, “improdutivo” (do ponto de vista do capital), bem como outros textos que porventura sirvam aos nossos propósitos.

Basicamente, para nossa breve discussão acerca de como o ensino de literatura poderia acontecer em sala de aula, as palavras de Tzvetan Todorov, no texto *A literatura em perigo* (2007), num primeiro momento, são pertinentes. É preciso mostrar o caráter humano inerente ao texto literário ao aluno, e não fazê-lo decorar conceitos sobre a linguagem literária ou a periodização das escolas literárias. O objeto da aula deveria ser a literatura, e não a crítica ou a análise dela em si. Afinal, cremos ser o precípua objetivo do professor de literatura não a criação de investigadores dessa arte, mas, digamos assim, de “degustadores” dessa arte. O aluno necessita enxergar e sentir o outro na literatura – como nos sugere Sartre (2004). O erro está em tratar a literatura como um objeto passível de ser estudado tal como se estuda matemática, por exemplo, numa abordagem simplista e pobre de um objeto que, na verdade, por espelhar de um modo ou de outro a realidade humana, é amplo, de leituras ilimitadas, pois, segundo o próprio Todorov, ao descrever a cura da depressão do filósofo inglês John Stuart Mill através da literatura (que Mill narra em sua *Autobiografia*):

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. (TODOROV, 2009, p. 76).

De acordo com Todorov (2009), em parte por conta do estruturalismo, iniciado por Ferdinand de Saussure, o ensino de literatura tornou-se nada menos que maquinal e, por isso, desprazeroso. É por essa razão que quando se fala que se cursa Letras, as pessoas logo perguntam abismadas o motivo da escolha por tal curso, uma vez que, na opinião da imensa maioria, literatura é algo vazio de conteúdo, e por isso improdutivo, embora reconheçam haver certo gosto pela leitura (sempre fazem essa ressalva, talvez como desculpa indireta pela rudeza da opinião). O estruturalismo, partindo-se do que nos diz Todorov, trouxe excessivo enfoque à forma do texto e aos mecanismos que buscam dissecar o tecido que o compõe, isto é, de que modo, estruturalmente falando, o texto literário se constrói:

Como aconteceu de o ensino de literatura na escola ter-se tornado o que é atualmente? [...]: trata-se do reflexo de uma mutação ocorrida no ensino superior. [...]. Essa mutação ocorreu uma geração mais cedo, nos anos 1960 e 1970, e sob a bandeira do “estruturalismo”. (TODOROV, 2009, p. 35).

Tal mutação nos estudos universitários de literatura não pode ser explicada somente pela influência do estruturalismo; ou, se preferirmos, é necessário tentar compreender de onde vem a força dessa influência. (TODOROV, 2009, p. 37).

Utilizando-se de um lugar-comum, é como se tivessem jogado fora o bebê, e guardado a bacia, carinhosamente. No entanto, como a citação acima deixa claro, outros elementos além da escola estruturalista contribuíram para a situação atual do ensino de literatura. Todorov esclarece que, até meados dos anos 1960, na França, país onde se formou como intelectual e crítico, o método de análise consistia em abordar informações como “[...] biografia do autor, protótipos possíveis das personagens, variantes da obra, além das reações provocadas por ela em seu tempo.” (TODOROV, 2009, p.36). Isto é, o estudo literário focava muito mais as relações externas que as relações internas, ignoradas com o argumento de que não eram passíveis de uma investigação científica, objetiva. Assim, com o surgimento do estruturalismo, a tendência inverteu-se e, ao invés do equilíbrio, criou-se um

desequilíbrio que tendia ao excessivo estudo das relações internas em detrimento das externas. Desequilíbrio que parece sustentar-se até hoje:

No decorrer do período anterior, que durou mais de um século, a história literária dominou o ensino universitário; isto é, tratava-se essencialmente de um estudo de causas que conduzem ao surgimento da obra: as forças sociais, políticas, étnicas e psíquicas, das quais o texto literário supostamente deveria ser a consequência. [...]. A preferência, assim, era concedida à inserção da obra literária numa cadeia causal. O estudo do sentido, em contrapartida, era considerado com muita suspeita. Esse estudo era criticado por nunca poder se tornar científico o bastante, [...]. (TODOROV, 2009, p. 38).

O estruturalismo, ao final das contas, somou-se à concepção de arte surgida com o Renascimento, no século XV, e que se prolongou até ao XX. Essa concepção consistia na crença de que a obra de arte era um microcosmo em si, sem ligações com o mundo real, palpável, obedecendo à leis próprias (TODOROV, 2009). Talvez tenha sido uma maneira de o homem pôr-se, de um certo modo, no lugar de Deus, uma vez que foi no período renascentista que a idéia de a razão ser o instrumento mais seguro – e portanto mais válido – de perquirição da realidade ganhou força, impulsionando a confiança humana em sua capacidade criadora e inventiva:

A tese segundo a qual a literatura não mantém ligação significativa com o mundo, e que, por conseguinte, sua apreciação não deve levar em conta o que ela nos diz do mundo, [...] tem uma história longa e complexa, paralela ao advento da modernidade. (TODOROV, 2009, p. 45).

A partir do século XVIII a arte ganha a função única de reproduzir o belo. Era uma maneira de divinizar a arte, num movimento de reforço ao ideário nascido no século XV sobre as faculdades humanas de criar coisas tão maravilhosas quanto um suposto Deus supostamente cria (TODOROV, 2009). Resumindo: essas concepções antigas de arte, que se arrastaram pelo tempo até o século XX (somadas ao estruturalismo, que veio contrabalançar, em certa medida, o que se vinha fazendo até então dentro dos estudos literários), culminaram em um ensino de literatura que preza, atualmente, a valoração da crítica, a forma do texto, a competência do autor em criar uma obra com leis próprias. O sentido, a alma do literário, permaneceu esquecido. As obras deixaram de significar, pois assim, carregadoras de significados, não mais as lemos.

Bertrand Russel, em *O elogio ao ócio* (2002), afirma algo interessante. Ele nos diz que, em decorrência do capitalismo, valoriza-se demais o trabalho, enquanto que o ócio, a preguiça, tão salutares, são vistos como inúteis por nada produzirem: esse espírito de produção, que parece cada vez mais dominante, criou a necessidade de encarar o conhecimento apenas como instrumento na formação de riquezas e na conquista do mercado de trabalho. É claro que não se deve culpar o homem comum – ou ele encara o conhecimento, a leitura, a reflexão como um passo para a garantia de um emprego ou morre de fome, pois não existe almoço grátis, como jamais se cansam de ladrar os cães do capitalismo. Mas é um ponto de vista bastante sagaz, o de Russel, e que nos parece inegável quando nos deparamos frente à realidade do mercado de trabalho e do capital, que nos corroem impiedosamente, fazendo de nossas vidas meros simulacros de vida. O ponto de vista de Russel, acima exposto, nos leva, inevitavelmente, à reflexão que aqui fazemos.

É relevante, neste ponto, inserir aqui também as considerações de Leyla Perrone-Moisés, em “Considerações intempestivas sobre o ensino de literatura”, inserido na obra *Inútil Poesia* (2000). Até agora vimos afirmando a responsabilidade de fatores externos à literatura no referente ao seu ensino atual. Entretanto, Perrone-Moisés aponta algo que não podemos ignorar o papel das vanguardas literárias do início do século XX nas abordagens que se têm hoje em sala de aula sobre literatura.

As produções das vanguardas do início do século, por seu aspecto demolidor e anárquico, agravaram o divórcio entre a prática da literatura e seu ensino. [...].

Na verdade, a literatura da alta modernidade não era ensinável. Se ensinar é repetir (como apontava Barthes), obras que se apresentam como únicas, e cujo valor maior é a transformação do código anterior (segundo o formalismo russo e a semiótica), não têm nada a ensinar, pelo menos no sentido de fornecer valores fixos e formas repetíveis pelos aprendizes. O ensino da literatura (assim como a crítica literária) foi, assim, ameaçado pela própria prática dos escritores modernos, inassimilável aos objetivos práticos e socializantes de qualquer representação ou aprendizagem. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 346).

É preciso compreender ao menos em parte tudo o que dissemos até o momento para entender os caminhos pelos quais anda a literatura e seu ensino. O que queremos dizer é que, somando o estudo enviesado da literatura (que focaliza a crítica, a análise, e não o simples prazer estético, ao ponto de ser vista segundo a qual a leitura deve servir para algo que

produza algum tipo de riqueza) ao caráter moderno da produção literária (que dificulta seu ensino e aprendizagem), o desprezo pela literatura está formado. De fato, quase qualquer pessoa, incluindo estudantes e pesquisadores da área de Letras, sabe que o maior benefício que um texto literário pode trazer a quem o lê é justamente o fruir estético, e não sua análise, exercício metódico e objetivo que requer, caso se queira fazê-la seriamente, conhecimentos que estão além do que se espera de um aluno do ensino fundamental ou médio (aliás, muitos textos literários de autores contemporâneos necessitam de um conhecimento razoável de fortunas críticas e de outros textos literários para serem bem compreendidos). Conclui-se, daí, que deter-se prioritariamente sobre técnicas de análise, bem como nomenclatura de análise e periodização da literatura nacional e estrangeira no ensino a adolescentes é, no mínimo, improdutivo.

Ao invés disso, o docente poderia chamar a atenção para o que a leitura possibilita, aproveitar os vários caminhos que ela nos apresenta. Como nos diz Todorov (2009), a literatura, por exemplo, é um caminho alternativo quando se está deprimido, uma vez que nela podemos encontrar refúgio ou uma solução ao estado depressivo. Ler é encontrar o outro, pois foi o outro que redigiu o texto literário partindo do pressuposto de que seria lido. A alteridade encontrável no texto – tanto o autor quanto todo aquele universo criado e inscrito nas páginas do livro – descortinam a possibilidade de interferência na realidade, mudando os fatos que, encadeados, formam nossa vida sem que tenhamos sobre eles muito controle. A estética que o texto proporciona, e a mensagem que o texto encerra, é uma voz a nos convidar que espiemos por cima do muro, que olhemos para fora da caverna, e que assim vislumbremos outras perspectivas, um outro mundo possível, sem as brumas da mesmice, sem a abdicação do novo e do diferente.

Seria importante que o docente não desestimulasse leituras consideradas intelectualmente frágeis pelos estudiosos da área, como os famigerados *best-sellers*, publicações que têm mirado o público adolescente nos últimos anos com pesado fogo – vide, aliás, as várias adaptações cinematográficas de várias obras que se enquadram como *best-sellers*, como *Harry Potter*, *Jogos vorazes*, *Percy Jackson*, *Saga Crepúsculo*, etc.

Todorov (2009) afirma que nem todos os alunos se interessarão pela arte literária a ponto de justificar o ensino tal como é feito nos moldes de hoje. Além disso, outras disciplinas não ministram conteúdos profundos e detalhados, pois estes são ministrados em seus respectivos cursos de nível superior. Um professor de física não ensina a teoria das

cordas ou da matéria escura em detalhes a alunos de nível médio. Quando muito, as cita como curiosidade. O objetivo do ensino médio – como a própria denominação denuncia flagrantemente – é ministrar conteúdos acessíveis que possam se encaixar na classificação “médio”. Quer dizer, não faz muito sentido, realmente, fazer o aluno decorar conceitos saídos da obra de Gérard Genette, pois são adequados no nível superior, que leva a uma maior especialização do saber em tal ou tal área.

Também não se pode apresentar a considerada boa literatura como que servindo a um propósito específico, como a um instrumento. Calvino (2007), em seu ensaio, argumenta que um clássico deve ser apresentado ao aluno como simplesmente uma obra clássica que, quando muito, tem justamente de ser lida para sabermos as razões pelas quais é considerada um clássico. Ou seja, ler o clássico despido desse invólucro de clássico que carrega.

Depois deveria reescrevê-lo ainda uma vez para que não se pense que os clássicos devem ser lidos porque “servem” para qualquer coisa. A única razão que se pode apresentar é que ler os clássicos é melhor do que não ler os clássicos. (CALVINO, 2007, p.16; aspas do autor).

O escritor italiano nos diz também que nossa rotina de leitura atual, tão distinta das épocas em que a maioria dos clássicos foi composta, deve ser equilibrada: é preciso dizer ao aluno que leia os clássicos, mas que não necessariamente deixe de ler os *best-sellers*, por exemplo, e outros veículos escritos, até porque, como nos lembra Todorov (2009), muitos jovens acabam chegando às grandes obras por meio das que são tidas como literatura menor, de cultura de massa. Não que sejam, os *best-sellers*, de leitura imprescindível, mas que se reconheça de que não são de todo inúteis, uma vez que conduzem o jovem leitor aos textos canônicos.

É importante deixar claro que não se faz aqui apologia a um ensino de literatura que despreze por completo a formalidade do texto literário. Apenas chamamos atenção ao sufocamento que a prioridade por tal estudo provoca no aluno – e no professor também, cujo encanto pelo literário acaba por perder-se ao ver todos os dias alunos totalmente desinteressados. O estudo técnico deveria ser um apoio, e não um substituto, como tem sido. Como pregou o mestre Todorov em uma entrevista dada à revista *Bravo!*, em fevereiro de 2010, e intitulada “Literatura não é Teoria, é Paixão”:

O bom crítico – e também o bom professor – deveria recorrer a toda sorte de ferramentas para desvendar o sentido da obra literária, de maneira ampla. Esses instrumentos são conhecimentos históricos, conhecimentos linguísticos, análise formal, análise do contexto social, teoria psicológica. São todos bem-vindos, desde que obedeçam à condição essencial de estar submetidos à pesquisa do sentido, fugindo da análise gratuita. (TODOROV, s/p).

Clarice Lispector, em um conto intitulado *Felicidade clandestina* (1996), criou uma personagem que, amando a leitura, sofreu nas mãos de uma colega de rua (as personagens são crianças). A colega, sendo filha de um dono de livraria, negava ou protelava, propositadamente, por maldade, o acesso ao livro de que a protagonista e narradora tanto gostava. A trama gira em torno do fato de que a narradora, tendo pedido emprestado *As reinações de Narizinho*, fica sendo enganada pela garota cujo pai é proprietário de uma livraria. A narradora só consegue o livro emprestado depois que a mãe da maldosa garota “gorducha” descobre sua malícia quase sádica e a obriga a entregar o livro para a colega. Com o livro em mãos, nossa protagonista deixa evidente que nem se importa por ter sido tapeada durante dias seguidos (a outra garota mentia quando ela ia buscar o livro, dizendo que havia emprestado para outras pessoas, num processo que durou vários dias, quando na verdade – sua mãe nos revela – o livro não havia sido emprestado a ninguém). O importante, para ela, é poder ler aquele livro, que considera um verdadeiro tesouro, provocador de um “êxtase puríssimo” que a fazia sentir-se não uma garota, mas “uma mulher com seu amante.” (LISPECTOR, 1996, p.46). Eis aí um belo conto que se pode usar em sala de aula. Afinal, não poderia ser entendido como uma declaração de amor à literatura por seu poder transformador feita por Clarice Lispector, grande escritora brasileira, através da narradora? Não teria, quem sabe, a própria Lispector vivido algo semelhante e compartilhado a experiência com o leitor – com qualquer leitor?

Por último, em prol da reflexão de que se deve priorizar um ensino de literatura de tal modo feito que poderíamos, talvez, chamá-lo “humanista”, lembremo-nos o que Sartre (2004) afirma em seu livro, isto é, a literatura, assim como outras manifestações artísticas do intelecto humano, é um meio pelo qual nos sentimos essenciais, necessários, à existência do mundo que nos circunda.

Cada uma de nossas percepções é acompanhada da consciência de que a realidade humana é “desvendante”; isto quer dizer que através dela “há” o

ser, ou ainda que o homem é o meio pelo qual as coisas se manifestam; é nossa presença no mundo que multiplica as relações, somos nós que colocamos essa árvore em relação com aquele pedaço de céu; graças a nós essa estrela, morta há milênios, essa lua nova e esse rio escuro se desvendam na unidade de uma paisagem; [...]. Mas se sabemos que somos os detectores do ser, sabemos também que não somos os seus produtores. Essa paisagem, se dela nos desviarmos, se estagnarà, longe dos olhos, em sua permanência obscura. Pelo menos ela só se estagnarà: não há ninguém suficientemente louco para acreditar que ela desaparecerá. Nós é que desapareceremos, e a terra permanecerá em sua letargia até que uma outra consciência venha despertá-la. Assim, à nossa certeza interior de sermos “desvendantes”, se junta aquela de sermos inessenciais em relação à coisa desvendada.

Um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo. (SARTRE, 2004, p. 33-34).

Trata-se de uma reflexão profundamente verdadeira se pensarmos friamente o quanto todo o universo – tão inimaginavelmente gigantesco – segue seu curso absolutamente indiferente a nós, de quem de nada depende. Levar essa reflexão ao aluno, mostrando como a literatura pode nos dar um alento ante a frieza pétrea da existência das coisas, é guiá-lo a pensar a si mesmo e aos outros, é levá-lo a curvar-se sobre ideias profundas, com as quais poderá concordar ou não, num exercício de quebrar as amarras do pensamento cotidiano.

Sem dúvida, enfim, por meio da literatura nos maravilhamos, encontramos o outro, e, como sugere Calvino (2007), podemos amar ou odiar o que nos é dito (mediante qualquer obra, clássica ou não), temos aí já um bom motivo para incentivar a leitura pela simples fruição aos alunos: ler é bom e válido de qualquer modo, porque, assim, sabemos como o outro quis chegar até nós, usando também de nossa própria liberdade. Sartre (2004) nos ensina que o escritor chega ao leitor por meio de um apelo feito à liberdade deste. Tornamo-nos, poderíamos dizer ao aluno, parte do que o livro nos trouxe, seja lá o que for que a obra tenha pinçado da vida humana. Pois livros sempre trazem. Jamais levam.

REFERÊNCIAS

CALVINO, I. Por que ler os clássicos. In: **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 9-16.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. **Retratos da leitura no Brasil**. São Paulo: Instituto Pró-Livro, 2012, 185p. Disponível em:

<http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.0/dados/anexos/2834_10.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2014.

LISPECTOR, C. Felicidade clandestina. In: GALVÃO, W. N. (Sel.). **Os melhores contos**. São Paulo: Editora Global, 1996. p. 44-46.

PERRONE-MOISÉS, L. Consideração intempestiva sobre o ensino de literatura. In: **Inútil poesia**: e outros ensaios breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 345-351.

RUSSELL, B. **O elogio ao ócio**. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2002.

SARTRE, J. P. **Que é a literatura?**. São Paulo: Editora Ática, 2004.

TODOROV, T. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

_____. **Tzvetan Todorov**: “Literatura não é Teoria, é Paixão”. [fev. 2010]. Entrevistadores: Anna Carolina Mello e André Nigri. São Paulo: Editora Abril, fev. 2010. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/tzvetan-todorov-literatura-nao-teoria-paixao>>. Acesso em: 28 mar. 2014.

TRÊS FACES DO DISCURSO EM *JAKOB VON GUNTEN* THREE FACES OF SPEECH IN *JAKOB VON GUNTEN*

Paula Carolina BETERELI¹

Resumo: O presente artigo pretende analisar as diversas facetas do poder despótico na novela *Jakob von Gunten*, do autor suíço Robert Walser, à luz do conceito de discurso e poder em Michel Foucault. As personagens principais da novela serão tomadas enquanto instâncias do discurso em relação ao personagem Jakob von Gunten.

Palavras-chave: Robert Walser; poder; discurso.

Abstract: This article aims to analyze the various facets of despotic power in Robert Waser's novel *Jakob von Gunten*, in light of the concept of discourse and power in Michel Foucault. The main characters of the novel will be taken as instances of speech in relation to the character Jakob von Gunten.

Key-words: Robert Walser; power; speech.

1. Sobre Robert Walser

Sobre Robert Walser², há pouco a dizer. Aqueles que falam sobre ele, não sem antes titubear um pouco, começam quase sempre por um de dois temas: o primeiro, mais comum, sua morte na neve; o segundo, mais difícil, sua flagrante tendência ao desaparecimento. Afinal, em se tratando de um homem que aparentemente não gostava de deixar rastros, ter sua história marcada pela imagem de seu corpo morto deitado na neve, seus passos logo atrás de si, é algo digno de nota.

Não são poucos os que caçaram e ainda caçam Walser pelas pouquíssimas pistas deixadas. Costumeiramente, sua vida é dividida pelos biógrafos com base nas cidades em

¹ Mestranda em Estudo Literários pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais - FALE – UFMG. Bolsista Capes. CEP: 30180-101. Belo Horizonte – MG / Brasil. E-mail: carolinabetereli@gmail.com

² Robert Walser (1878-1956): escritor suíço.

que passou: Biel, Zürich, Berlin, Bern e Herisau. É possível visitar os parques conjugados em que morou e ver se ainda estão de pé (embora numa Alemanha totalmente reconstruída no pós-guerra, supõe-se que já não reste quase nada das antigas construções de início do século XX, quem dirá em Berlim!). A mudança de escrita da tinta para o lápis serve também de marco para subdividir sua literatura em dois períodos. Seu novo método de escrita, que custou o suor de alguns para decifrá-lo, foi nomeado de **Mikrogramme** (microescritos, devido à diminuta forma de sua letra) e o conteúdo escrito nesta caligrafia publicado apenas a partir da década de 70 do século XX.

Seja como for, as diversas aparentes semelhanças entre o que teria sido a vida de Walser e o que de fato nos foi deixado pelo escritor como legado literário leva quem quer se seja à tentação da comparação de tom biografista.³ Jakob von Gunten, narrador do livro homônimo publicado em 1909, estuda em um colégio para criados (ou o que deveria ser um). Walser também frequentou um curso para criados, em 1905. A professora do Instituto, *Fräulien* Benjamenta, atende pelo primeiro nome de Lisa, o mesmo nome da irmã do escritor, que também era professora. O irmão de Jakob, Johann, também guarda parentesco com outro irmão de Walser, Karl, em sua posição social e círculo de amigos. Essas e outras minúcias poderiam ser listadas ao infinito, caindo ora para o historicismo, ora para o psicologismo.

Dos recentes comentadores de Walser, porém, um bem sucedido há de ser citado: W. G. Sebald que, por coincidência ou obstinação, encontrou Robert Walser diversas vezes ao longo da vida, conforme registra em seu ensaio **O passeador solitário** (SEBALD,

³ Em entrevista à George Fragoupoulos, Susan Bernofsky, tradutora e comentarista de Walser para a língua inglesa, menciona a dificuldade de escrever uma biografia sobre o autor suíço, devido às inúmeras passagens de sua vida que continuam sem nenhum registro documental: “*There are so many gaps in Walser’s life where we know nothing at all, because he lived this urban nomadic life. He carried around a little suitcase with the minimum, had no possessions to speak of, he didn’t keep books, didn’t keep letters, and he was a loner, so there were all these periods where we know nothing about his life, his manuscripts, the way he moved around, his career as a servant. So I’m researching and writing on all these individual topics but there is not enough to do a straight biographical study of him, so all these dual topics will overlap. There was a German biography by Robert Mächler done years ago and the way the biographer worked around the gaps in Walser’s life was to take on faith that all of Walser’s seemingly autobiographical work is autobiographical.*” (BERNOFSKY, 2010) A tradutora ainda comenta, sobre as biografias feitas com base nos escritos literários de Walser. Segundo ela, essa não seria uma maneira legítima de se fazer uma biografia.

2010, p.91). Ensaio tão único em sensibilidade e nitidez que, uma vez feito, tende a ofuscar todos os demais comentadores contemporâneos. Afinal, aqueles que tentam, por meio de cartas, documentos, artefatos, enfim, toda sorte de objetos arqueológicos, aproximar-se do que teria sido a vida de Walser - como se aproximam de um esqueleto de dinossauro ou de um submarino naufragado - tendem invariavelmente a se deparar com a ausência de rastros. Isso nos leva a crer que Robert Walser, mesmo em vida, não desejava ser encontrado, coisa que ele mesmo faz questão de dizer com todas as letras em sua Carta de um poeta a um cavalheiro: “Eu lhe peço: por favor abandone de uma vez seu desejo de me conhecer. Civilidade não é bem vinda, até onde eu entendo, porque senão eu teria que responder ao senhor o mesmo grau de civilidade que você me dirige e isso é exatamente o que eu prefiro evitar.” (WALSER, 2013, p. 51)⁴

No belíssimo ensaio de W. G. Sebald, ficamos sabendo da declaração de Walser que, se referindo às suas múltiplas prosas, descreve-as como “um livro do eu com múltiplos recortes e retalhos” (SEBALD, 2010, p. 96). Porém, como bem notou o autor, a única coisa que parece não figurar neste “livro do eu” é o protagonista, que “permanece liberto e oculto sob a multidão dos demais passantes” (2010, p. 96). O detetive contemporâneo encontrará pouco ao examinar o verso dos pequenos pedaços de papel em que constam os últimos escritos de Walser - um folha de calendário, o envelope de uma carta, o verso de uma capa de livro. Mas é no verso dessas tiras de papel, meticulosamente recortadas pelo autor, que encontraremos o que realmente importa. Lá veremos os narizes e bochechas avermelhados, iluminados pelo sol, se mesclarem uns com os outros; e, depois da chuva, os veremos reaparecer de seus sombrios esconderijos com olhos perdidos, enquanto todo o resto, “os carros, os cavalos, as rodas e os ruídos”, parece dormir. Jakob, envolto por essa multidão, diz que “a vontade que dá é de abraçar alguém”. (WALSER, 2011, p. 36) Agora sim, talvez, tenhamos algum começo.

2. Jakob von Gunten

Jakob von Gunten já sabe de antemão, assim como seus colegas na *Escola Benjamenta para Rapazes*, que serão “coisa muito pequena e secundária” (WALSER, 2011,

⁴ Tradução instrumental a partir da tradução inglesa.

p. 7) em suas vidas futuras. Diretamente proporcional é a quantidade de conteúdo que se ensina no Instituto, os livros empregados ou até mesmo a variedade do corpo docente: se ensina muito pouco; o livro (um único) é *O que pretende a escola Benjamenta para rapazes*; e a professora, também uma só, *Fräulien* Lisa Benjamenta. Os demais professores estão dormindo ou não existem. São-lhes gravados na memória alguns ensinamentos em forma de palavras de ordem, como a paciência e a obediência, “duas qualidades que ensejam pouco ou nenhum sucesso” (2011, p. 7); a modéstia e a seriedade; a prontidão e o silêncio. A obediência aos princípios do Instituto é assegurada não somente pelo Diretor e pela Professora, mas também por um terceiro, que zela pela manutenção da ordem: Kraus. O aluno mais aplicado, é ele que está sempre a incitar Jakob ao trabalho e aos bons modos.

A existência de um lugar como o Instituto Benjamenta, no começo do século XX, já seria algo cômico por si só, dado que a Alemanha havia passado por uma recente reforma educacional dita “humanista” que visava, justamente, mudanças radicais nas estruturas das escolas que mais se pareciam a quartéis gerais e aplicavam penalidades violentas a seus alunos. Sabe-se, porém, que o modelo “benjamenta” perdurou por mais algumas décadas e escola para formar servos não seria algo tão distante da realidade. Incomum, porém, seria o tipo de servo que o Instituto pretenderia formar. As acentuadas reverências, a capacidade de ficar imóvel enquanto aguarda as ordens, a tendência a invisibilidade, o estilo mecânico e teatral dos gestos e falas, tudo isso sugere a formação de criados à moda antiga - os fiéis serviçais da nobreza, dispostos a tudo pelos seus amos. Jakob percebe esse anacronismo antiquado do Instituto logo que ingressa nele e, abismado, tem vontade de correr dali, mas acaba coagido a ficar pelo Diretor.

Jakob sabe que pouco ou nada aprenderá ali e que os poucos ensinamentos têm a função específica de se apoderar dos pupilos e os apequenar. Ele aprende, por exemplo, que submeter-se é muito mais refinado do que pensar, que por sua vez é sempre “muito feio e desagregador” (2011, p. 82). Os pupilos aprendem também como se portar e como manter a natureza desregrada de seus corpos nos limites corretos. As próprias faces dos pupilos, assim, começam a tomar as formas devidas: narizes achatados e dobrados, “como se tivessem sido encurtados por facas afiadas” (2011, p.50); olhos dirigidos para o vazio; boca fechada, lábios franzidos e comprimidos. Assim são as faces ou “pelo menos assim

demanda o regulamento” (2011, p. 51), diz Jakob. Mas entre o que rege o regulamento e o que de fato acontece no Instituto há, obviamente, muitas brechas. Nem tudo no Instituto Benjamenta anda nos conformes, a começar pelo próprio Jakob.

Jakob não é exatamente um aluno exemplar, embora exalte o tempo todo a figura da Professora e, principalmente, de Kraus, e que por vezes enseje se tornar alguém mais bem comportado. Mas também não podemos dizer que Jakob é um completo anarquista, embora esteja sempre “enfurecendo um pouquinho a testa enrugada da lei” (2011, p. 26), desobedecendo e fazendo pouco das aulas, da Professora e até mesmo de Kraus. Que Jakob seja uma espécie de narrador duvidoso, disso não há dúvida! Mas o grande feito de Walser é ter concebido um personagem-narrador de tamanha polivocidade, de modo que é impossível lhe desenhar qualquer caráter. Ou seja, se lido dentro da tradição do romance de formação⁵, **Jakob von Gunten** não somente não “forma” seu protagonista - Jakob não faz a passagem de uma disciplina à outra, da juventude à vida adulta, da escola ao trabalho - como se recusa a definir sua índole. Em outras palavras, Jakob não tem uma face; e é justamente um personagem sem face que vai de encontro às três faces muito bem definidas do poder e do discurso⁶.

Uma escola antiquada, que ensina um servilismo aristocrático, só poderia trazer consigo a face do poder despótico, dividida em três: o Diretor, a Professora e Kraus. Jakob está sempre indo de encontro ao poder, seja quando descaradamente afronta o Diretor, quando delicadamente desmerece os ensinamentos da Professora ou quando se faz de preguiçoso para enfurecer Kraus. Jakob lida de uma forma zombeteira, esquiva e despreocupada com todos os tipos de discurso. Discursos limitados, selecionados, organizados, redistribuídos e, acima de tudo, temidos. Temidos pela sua proliferação e pela sua desordem inerente, por seu burburinho incessante e por tudo que pode haver nele

⁵ O termo original em alemão, *Bildungsroman*, nomeia o gênero literário que narra, geralmente em primeira pessoa, o período de formação da criança e do jovem para a vida adulta. Tem como marco precursor **Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister**, de Johann Wolfgang von Goethe. Em apresentação a recente reedição do livro, Marcus Vinicius Mazzari afirma em nota que “o termo ‘romance de formação’ foi empregado pela primeira vez por Karl Morgenstern, uma conferência proferida em 1810 com o título ‘Sobre o espírito e a relação de uma série de romances filosóficos’”. (MAZZARI, 2009, p. 7)

⁶ No presente contexto, o conceito de discurso será tomado em sua concepção foucaultinana, ou seja, enquanto “realidade material de coisa pronunciada ou escrita (...) destinada a se apagar sem dúvida, mas segundo uma duração que não nos pertence.” (FOUCAULT, 1999, p. 8)

de violento, descontínuo e perigoso. Guardamos para que o discurso ocupe apenas “o mais pequeno espaço possível entre o pensamento e a palavra” (FOUCAULT, 1999, p. 50). Por isso os discursos em **Jakob von Gunten**, assim como na sociedade em geral, também têm, a princípio, seu lugar bem definido. O Diretor, figura magnânima do poder, detém o discurso hermético da lei, ao qual só cabe obedecer, sem oferecer margem de diálogo. A Professora, ao longo da narrativa, migra de seu espaço puramente pedagógico para vários outros lugares femininos - da santa, da mãe e da amante - e tenta, a partir deles, lançar mão de discursos específicos para persuadir Jakob. Já Kraus ocupa o lugar do irmão mais velho e do filho pródigo: seu discurso abrange cada pequeno gesto do cotidiano e seu próprio ser é um exemplo ambulante do que deve ser feito.

Jakob não possui características inerentes. Não há nada que faça dele um sujeito, um indivíduo ou, em seus momentos mais extremos, um ser humano. Sendo assim, Jakob também não possui um discurso específico. Suas definições acerca de si mesmo e das coisas têm a duração exata de suas frases. Sim, porque a frase seguinte, ou mesmo a palavra seguinte, vem somente para contrariar tudo que foi dito anteriormente. E uma terceira, ainda, para dizer algo completamente diferente das demais. Jakob, deliberadamente, evita as palavras certas. Giorgio Agamben define muito bem essa hesitação em tomar para si a palavra ao dizer que a linguagem em Walser renuncia a toda pretensão de denominar, “como se cada termo levantasse uma objeção contra o seu próprio poder de denominação” (AGAMBEN, 1993, p. 49). Jakob, assim, contorna todos os procedimentos de controle do discurso. Quando se estende em monólogos impossíveis e atrevidos que extravasam de toda sua condição de pupilo, abole o interdito que impede determinadas pessoas de tomarem para si o discurso que seria de outrem (de um cidadão tomar a palavra do governante, por exemplo, coisa somente possível em contextos revolucionários); quando, perdido em devaneios evanescentes, não consegue distinguir sonho de realidade, aborta a divisão que há entre a razão e a loucura; e, por fim, quando se nega a dar um veredicto sobre qualquer coisa que seja (sendo que, quando o dá, é apenas para contradizê-lo em seguida) lima completamente a vontade de verdade, um impulso quase primordial que nos coloca sempre em busca do único verdadeiro, em detrimento dos falsos demais.

Assim, Jakob vai se esgueirando aos poucos até entrar em confronto direto com o

poder. Com seu caminhar sub-reptício, burla o tempo todo a maquinaria de controle do discurso e chega a divisar as faces do poder e suas mutações. Vimos que a Professora alterna entre várias figuras femininas. Assim também o faz o Diretor e Kraus. O Sr. Diretor é o déspota, com suas barbas profusas, mas também é o pai, o tutor ou um homem velho que perdera o prestígio. Kraus é o colega de Instituto, o irmão mais velho, mas também é o filho pródigo, uma figura bíblica de outrora, ou ainda um servo medieval, calado e conspícuo. Vemos assim que, nessa trindade, os papéis não são exatamente tão fixos. Caso a figura da boa professora não seja o bastante para conter Jakob, pode-se fazer valer a figura da santa, ou em seguida da mãe, se a santa falhar, e se mesmo a mãe falhar, porque não uma lamuriosa amante a beira da morte? Cada uma das faces do poder atinge seu limite de mutação para definir o caráter de Jakob, lhe traçar contornos, restringi-lo num corpo determinado; torná-lo, enfim, um sujeito.

Kraus, que ainda é um pupilo, é a face do poder central que guarda as margens, um administrador das leis. Perfeitamente correto e atento, zela com veemência pelo bom cumprimento da ordem. Seu maior trunfo é a invisibilidade, digna de um criado medieval. “Não o percebemos, aliás, de tão perfeito que é. A pessoa de Kraus em si não é nada: ele é o que realiza” (WALSER, 2011, p. 210). O realizador Kraus, em sua mecanicidade, poderia ser uma figura kafkiana, se Walser não fosse um antecessor de Kafka⁷. Kraus é a face da máquina despótica presente em cada um de nós.⁸ Sobre Kraus, Jakob diz:

Tem sempre razão: “Levante-se de uma vez por todas, criatura preguiçosa!” Eu, de minha parte, estou sempre errado. “Está bem, está bem. Tenha paciência já vou.” O errado é insolente o bastante para pedir paciência a quem está com a razão. Ter razão enfurece; não tê-la sempre nos reveste de uma serenidade orgulhosa, frívola. Todo aquele que quer

⁷ Sabemos, pelos registros de Max Brod, que Franz Kafka seria não somente um leitor, mas também um admirador de Walser, tendo feito leituras de seus textos em voz alta. Benjamin também comenta em seu ensaio sobre o autor suíço: “Walser, aparentemente o menos rigoroso dos escritores, foi o autor favorito do implacável Franz Kafka.” (BENJAMIN, 1994, p. 52) É possível ainda ver diversas influências do Walser no trabalho de Kafka, em especial no que se refere aos ajudantes Arthur e Jeremias de *O castelo*.

⁸ Michel Foucault, em seu *A vida dos homens infames*, ao falar sobre a instituição das *lettres du cachet* na França – um mecanismo que permitia a qualquer cidadão enviar uma carta ao rei delatando erros e crimes cometidos por outrem, conhecido ou familiar – afirma que naquele dado momento qualquer pessoa poderia fazer uso da enormidade do poder soberano: “A soberania política vem inserir-se ao nível mais elementar do corpo social [...] uma cadeia política inteira vem entrecruzar-se com a trama do cotidiano.” (FOUCAULT, 1992, p. 114)

o bem apaixonadamente (Kraus) sucumbe sempre ao que não guarda com especial carinho no coração o bom e o proveitoso (ou seja, eu). Triunfo eu, porque sigo deitado na cama, ao passo que Kraus treme de raiva, porque, em vão, tem de continuar esmurando a porta, bufando e insistindo (WALSER, 2011, p. 26).

Jakob, como é de se imaginar, está sempre no meio do caminho: diz admirar Kraus profundamente, mas ao mesmo tempo zomba dele e o irrita com sua desobediência. Diz adorar suas conversas, embora as tais se resumam somente a longas repreensões de Kraus, as quais Jakob responde com risos. No mais, Jakob não perde a oportunidade de atestar seu caráter longínquo ao compará-lo a personagens bíblicas ou ainda a cavaleiros da Idade Média, figuras exemplares somente em sua distância, modelos difíceis de serem seguidos. Assim, Kraus falha em seus intentos de servir de exemplo a ser seguido. Além do mais, por conta de sua baixa posição na hierarquia do poder, suas repreensões somente fazem rir.

Fraülien Lisa Benjamenta, única mestra do Instituto, é a segunda face do poder. Bela, sem dúvida, pois Jakob se perde em comentários elogiosos sobre sua aparência e a forma como se porta. Suas aparições, a princípio, são como as de um anjo ou uma santa; parece sobrevoar o mundo sem nunca de fato tocar em nada. “Sim, sempre, senhorita, sempre tive que venerá-la” (WALSER, 2011, p.113), é o que lhe diz Jakob em um longo monólogo de adoração, semelhante a uma reza. Jakob a trata de forma distante e quase beata. Aos poucos, porém, a Srta. Benjamenta se torna humana. Começa por vigiar sua relação com Kraus, como uma mãe guarda para que seus filhos se deem bem. Ao final das conversas, porém, Jakob sempre cai em gargalhadas ou devaneia, pensando em como conseguir dinheiro para comprar tabaco. Com o passar do tempo, as conversas adquirem outro tom, algo próximo de um amor cortês. Trocam palavras quase todo dia e ela, por vezes, chora e parece insegura. Revela estar morrendo, morrendo aos poucos. Jakob, diante de suas palavras um pouco dramáticas, não se abala e se põe como que involuntariamente a pensar novamente na sua falta de dinheiro. Lisa lhe requisita uma espécie de calor humano, mas Jakob persiste em sua postura de adorador ascético e atesta: a Srta. Benjamenta não passa de uma “criatura feminina, delicada e sofredora” (2011, p. 133), em vez do ser superior que ele sempre imaginara. Ela havia tentado de todas as formas ganhar o afeto de Jakob, mas ele se recusa a assinar qualquer pacto afetivo. Diz

não conseguir responder sentimentalmente justamente quando é requisitado - por exemplo, não se decide a responder as cartas que sua mãe lhe envia, ou não sente a menor emoção quando Lisa revela estar morrendo - e prefere, sinceramente, que ninguém o ame e o deseje. Ela portanto malogra e estrebucha de vez.

A terceira face do poder no Instituto Benjamenta parece ser a de aparência mais sobrepujante. O Sr. Diretor, que nunca sai de seu escritório e profere sempre mínimas e incisivas ordens, se assemelha a figura de um rei. “O sr. Benjamenta é um gigante, e nós, pupilos, somos anões diante desse gigante sempre um tanto rabugento” (WALSER, 2011, p. 16). Lhe reforça a figura soberana o fato de possuir uma profusa barba castanha. Jakob o teme em certa medida, mas também o afronta diversas vezes, reclamando das condições do Instituto, entregando-lhe um currículo escandalosamente atrevido, ordenando-lhe que lhe arranje um posto de trabalho no mundo lá fora. Eis que o Sr. Diretor cede e, neste ponto, a ordem no Instituto começa a rachar desde o núcleo até as bordas. Num súbito acesso de sinceridade, confessa sentir uma estranha predileção por Jakob. “Agora que me expus assim, você por certo ousará me tratar me tratar com desdém” (2011, p. 144), atesta ele, tentando o pupilo a falar; este, porém, permanece num silêncio austero, não demonstra qualquer emoção. “Uma única palavra teria me rebaixado a um discípulo insignificante, ao passo que agora ascendera a uma altura humana” (2011, p. 85). Este evento é o primeiro e mais claro embate de Jakob com o poder que o governa no Instituto. Após esse primeiro embate, tudo começa a ruir. Kraus lhe profere palavras injuriosas já sem nenhum motivo aparente. A Srta. Benjamenta caminha para a morte. E o Sr. Diretor, cada vez mais indeciso entre se entregar a admiração e afeto que tem pelo rapaz ou impor a sua incontestável autoridade, pede a Jakob que parta com ele para viagens aventureiras. O Instituto Benjamenta, por fim, se desfaz a olhos nus.

Em sua trajetória pelo Instituto Benjamenta, Jakob poderia ter entrado em guerra direta contra o poder, ou poderia ter coadunado com ele, ou poderia ter fugido dele. Mas em sua indefinição, rejeita assumir para si qualquer face - o anarquista, o bom aluno, o covarde. Entre parecer dar-se bem com todos e, na verdade, não pactuar com ninguém, Jakob é a pequena pedra que rompe a engrenagem, desordena as faces e desmonta os discursos.

Conclusão

Ser e permanecer pequeno é o mote de Jakob von Gunten. Seria um erro considerar que nessa frase mora algum tipo de modéstia. Ser pequeno é motivo de orgulho para os personagens de Walser, pois o pequeno pouco tem a ver com a ordem de grandeza das coisas: ele abole o maior e o menor. Em **A Comunidade que Vem**, Giorgio Agamben fala das criaturas walserianas como habitantes do limbo, criaturas irremediavelmente perdidas para além dos olhos divinos.

A sua nulidade, de que tanto se orgulham, é acima de tudo neutralidade em relação à salvação. (...) Propriamente impossível de salvar é, de fato, a vida em que nada há para salvar. (...) Eles deixaram para trás de si o mundo da culpa e da justiça: a luz que se derrama na testa deles é a luz - irreparável - da alba que se segue à novíssima dies do Juízo Final. Mas a vida que começa na terra depois do último dia é simplesmente a vida humana (AGAMBEN, 1993, p. 14).

Para Agamben, ainda, só seria possível traçar uma ética onde se reconhece que “o homem não é e nem terá de ser ou de realizar nenhuma essência, nenhuma vocação história ou espiritual, nenhum destino biológico” (1993, p. 38). Há, porém, algo que o homem tem que ser, que é “o simples fato da sua própria existência ou potência” (1993, p. 38). Talvez por isso **Jakob von Gunten** não termine de forma gloriosa. Nada seria mais estranho a Walser que a ideia de um herói, um predestinado. Sem um destino certo como os eleitos, nem desesperado como os condenados, Jakob parte para a vida, “cheio de uma alegria que não pode chegar ao fim” (1993, p. 14).

Referências

AGAMBEN, G. **A Comunidade que vem**. Trad. Antônio Guerreiro. Lisboa: Editora Presença, 1993.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNOFSKY, S. **Pushing thorny syntax to an Eextrem: the Susan Bernofsky interview**. The Quarterly Conversation, 10 de maio de 2010. Disponível em:

<http://quarterlyconversation.com/pushing-thorny-syntax-to-an-extreme-the-susan-bernofsky-interview>. Acesso em 13 de abril de 2014.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. 1^a ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. A Vida dos Homens Infames. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992, pp. 89-128

MAZZARI, M. V. Apresentação aos Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister. In: Autor: J. W. v. Goethe. (Org.). **Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2006, v. , p. 7-23.

SEBALD, W. G. **O passeador solitário – Em memória de Robert Walser**. Revista Serrote. Vol. 5. São Paulo; Instituto Moreira Salles, 2010.

WALSER, R. **Jakob von Gunten. Um diário**. Trad. Sergio Tellaroli. 1^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **A Schoolboy's diary**. Trad. Damion Searls. 1^a ed. New York: NYRB, 2013.