

Travellers Intersights

N. 11
Vol. 6, 2016
ISSN 2236-7403

Travessias Interativas

N. 11, Vol. 6, 2016

CONSELHO EDITORIAL

- Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente – *UNESP/Araraquara*
Prof. Dr. Alexandre Bonafim – *UEG/Morrinhos*
Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade – *UFS/São Cristóvão*
Prof. Dr. Alexandre Pilati – *UnB*
Prof. Dr. Álvaro Hattner – *UNESP/São José do Rio Preto*
Profa. Dra. Anna Patrícia Zakem China – *FATEC/Ribeirão Preto*
Prof. Dr. Antonio Donizeti Pires – *UNESP/Araraquara*
Profa. Ma. Cláudia Parra – *FATEC/Ribeirão Preto*
Profa. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza – *UFMS/Três Lagoas*
Profa. Dra. Fani Miranda Tabak – *UFTM/Uberaba*
Profa. Dra. Flávia Danielle Sordi Miranda – *UFU/Uberlândia*
Prof. Dr. Henrique Marques Samyn – *UERJ/Rio de Janeiro*
Profa. Dra. Karin Volobuef – *UNESP/Araraquara*
Prof. Me. Leonardo Vicente Vivaldo – *UNIESP/Sertãozinho*
Prof. Dr. Luís Cláudio Dallier Saldanha – *UNESA/Rio de Janeiro*
Prof. Dr. Marcos Estevão Gomes Pasche – *UFRRJ/Seropédica*
Profa. Dra. Maria Beatriz Gameiro Cordeiro – *Instituto Federal de São Paulo/Capivari*
Prof. Dr. Matheus Marques Nunes – *UNIP/Ribeirão Preto*
Profa. Dra. Milca Tscherne – *UNESA/Rio de Janeiro*
Prof. Me. 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*
- Leonardo Vicente Vivaldo – *Editor-adjunto*
- Valéria da Fonseca Castrequini – *Editora-adjunta*

PREPARAÇÃO DOS ORIGINAIS

- Alexandre de Melo Andrade

PROJETO GRÁFICO

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

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca Central - Universidade Federal de Sergipe

Travessias Interativas, Universidade Federal de Sergipe,
Departamento de Letras Vernáculas. N. 11, Vol. 6 (2016) -
São Cristóvão : UFS, 2016 -

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
<hr/>	
	<i>Autor Convidado</i>
ENTREVISTA COM PAULO VIEIRA	7
↳ Cristiane Rodrigues de SOUZA	
<hr/>	
	<i>Artigos</i>
VESTÍGIOS DO MUNDO ANTIGO EM TRÊS ÉPICOS DE ORFEU ANCIENT WORLD REMAINS IN THREE EPICS OF ORPHEUS	13
↳ Antônio Donizeti PIRES	
A APREENSÃO LÍRICA DO REAL: VARIAÇÕES SOBRE (ALGUMA) POESIA DE ASTRID CABRAL THE LYRIC APPREHENSION OF REALITY: VARIATIONS ON (SOME) POETRY BY ADTRID CABRAL	42
↳ Henrique Marques SAMYN	
NO REINO SEM REI: ACERCA DA POESIA CRIANÇA DE JOSÉ PAULO PAES AT THE KINGDOM WITHOUT KING: ABOUT THE CHILDLIKE POETRY OF JOSÉ PAULO PAES	54
↳ Marcos PASCHE	
"MITOLORGÍAS": POR DENTRE O TEMPO E O MITO (UMA LEITURA DE POEMAS REUNIDOS DE GERALDO CARNEIRO) "MYTHORGY": WITHIN THE TIME AND THE MITH (A READING OF POEMAS REUNIDOS BY GERALDO CARNEIRO)	63
↳ Leonardo Vicente VIVALDO	
ASPECTOS DA NATUREZA E DO ROMANTISMO NA FILOSOFIA DE SCHILLER, FICHTE E SCHELLING ASPECTS OF NATURE AND ROMANTICISM IN THE PHILOSOPHY OF SCHILLER, FICHTE AND SCHELLING	73
↳ Alexandre de Melo ANDRADE	
POR UM FIO: PALAVRA E IMAGEM CONECTADAS PELO CORDEL BY A THREAD: WORD AND IMAGE CONNECTED BY CORDEL	87
↳ Alberto ROIPHE	

JOSÉ BONIFÁCIO E LORD JIM: OS CAMINHANTES SOLITÁRIOS JOSÉ BONIFÁCIO AND LORD JIM: LONE HIKERS	98
↳ Matheus Marques NUNES	
A IRONIA E A DISTORÇÃO REVELADORA EM A VISITA DE SUA EXCELÊNCIA, DE LUIZ FRANCISCO REBELLO THE IRONY AND THE REVEALING IN A VISITA DA SUA EXCELÊNCIA (THE VISIT OF HIS EXCELLENCE), BY LUIZ FRANCISCO REBELLO	121
↳ Milca TSCHERNE	
PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS ENTRE PALAVRA E IMAGEM NUMA CULTURA DIGITAL WELL BEYOND THE FRONTIERS BETWEEN WORD AND IMAGE IN A DIGITAL CULTURE	137
↳ Luis Cláudio Dallier SALDANHA	
INTERSEÇÕES ENTRE NOVOS MODELOS DE APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS CIENTÍFICOS E LETRAMENTOS ACADÊMICOS INTERSECTIONS BETWEEN NEW MODELS OF PAPERS PRESENTATION AND AN ACADEMIC LITERACIES	149
↳ Flávia Danielle Sordi Silva MIRANDA	

EDITORIAL

Para além de todas as paragens

O décimo primeiro volume (ou décima primeira travessia) organiza-se em torno de dez artigos que transitam pelos estudos literários e pelos estudos linguísticos, propondo reflexões teóricas – analíticas e comparatistas – no caso da literatura, e questões de teoria e aplicabilidade, no caso da linguística.

Abrimos a edição com a entrevista concedida pelo poeta Paulo Vieira à pesquisadora Cristiane Rodrigues de Souza (UFMS/Três Lagoas). Já em sua primeira publicação (2004), Vieira surge como voz poética marcante, atestada inclusive por Benedito Nunes, que o aproxima, a princípio, das experiências poéticas do primeiro tempo modernista brasileiro. O poeta fala sobre sua relação com a natureza (de todos os lugares e de lugar nenhum); a relação entre o ser-poeta, o ser-engenheiro (Vieira é formado em Engenharia Florestal e seguiu carreira acadêmica na literatura) e a música; a linguagem, a forma e a metáfora; o desejo e o sofrimento.

O primeiro artigo, de Antônio Donizeti Pires (UNESP/Araraquara), trata dos “Vestígios do Mundo Antigo em três épicos de Orfeu”, o que realiza apresentando criticamente as três epopeias Argonáuticas legadas pelo mundo antigo: a de Apolônio de Rodas (contexto helenístico; séc. III a. C.), a de Valério Flaco (contexto imperial romano, de restauração; séc. I. d. C.) e a considerada anônima (séc. IV d. C.). Já o artigo seguinte - “A apreensão lírica do real: variações sobre (alguma) poesia de Astrid Cabral” -, de Henrique Marques Samyn (UERJ/Rio de Janeiro), traz um estudo sobre a apreensão do real pela afetividade e pelo racional na poesia de Astrid Cabral. José Paulo Paes, também contemporâneo, é estudado em sua produção infantil, na sequência, por Marcos Pasche (UFRRJ/Seropédica), no texto intitulado “No reino sem rei: acerca da poesia criança de José Paulo Paes”. Leonardo Vicente Vivaldo, em ““Mitolorgias”: por dentre o Tempo e o Mito (Uma leitura de *Poemas Reunidos* de Geraldo Carneiro)”, analisa aspectos importantes da trajetória do poeta Geraldo Carneiro, através dos seus *Poemas Reunidos*, publicados em 2010.

Os três artigos seguintes fazem relação entre literatura e outras áreas. Em seu texto “Aspectos da Natureza e do Romantismo na filosofia de Schiller, Fichte e Schelling”, Alexandre de Melo Andrade (UFS/São Cristóvão) aproxima literatura e filosofia do Romantismo, principalmente no que se refere à natureza e à transcendência. Depois, Alberto Roiphe (UFS/São Cristóvão) realiza a leitura de um folheto de cordel de Josenir Lacerda, levando em conta aspectos verbais e visuais, no texto “Por um fio: Palavra e

Imagem conectadas pelo cordel”. Matheus Marques Nunes (UNIP/Ribeirão Preto) faz uma aproximação entre o conto “O sedutor”, de Raul Fiker, e o romance Lord Jim, de Joseph Conrad, estreitando relações entre literatura, filosofia e sociologia, no artigo que se intitula “José Bonifácio e Lord Jim: os caminhantes solitários”.

Em “A ironia e a distorção reveladora em *A visita de Sua Excelência*, de Luiz Francisco Rebello”, Milca Tscherne (UNESA/Rio de Janeiro) faz um estudo da ironia presente na peça *A visita de Sua Excelência*, considerada “farsa catastrófica”, do português Luiz Francisco Rebello. A relação palavra-imagem e a mixagem de diferentes linguagens nos meios digitais são questões centrais do próximo artigo – “Para além das fronteiras entre palavra e imagem numa cultura digital” –, de Luís Cláudio Dallier Saldanha (UNESA/Rio de Janeiro). Finalizando este volume, Flávia Danielle Sordi Silva Miranda (UNICAMP) discute as novas tecnologias nos meios digitais disponíveis para publicação de artigos científicos, levando em conta aspectos da Linguística Aplicada.

Agradecemos aos autores pela disponibilidade e pelo trabalho de qualidade empenhado nos textos. Temos a certeza de que cada contribuição, aqui, corresponde a uma paragem que ressignifica toda a paisagem imposta pela travessia.

Os editores,

Alexandre de Melo Andrade - *Editor-chefe*

Leonardo Vicente Vivaldo - *Editor-adjunto*

Valéria da Fonseca Castrequini - *Editora-adjunta*

ENTREVISTA COM PAULO VIEIRA

Cristiane Rodrigues de SOUZA¹

A trajetória de Paulo Vieira está marcada por reconhecimentos. Seu livro de estreia, *Infância vegetal* (2004), recebeu o prêmio IAP de Literatura, distinção dada também ao livro *Orquídeas anarquistas*, de 2007. No prefácio do primeiro volume, Benedito Nunes percebe, no desenho dos versos, “o poema ágil, como pedia Oswald de Andrade, o poema saltimbanco e circense”. Em 2005, o estudioso reconhece novamente o valor do poeta, ao escolher poemas de Paulo, publicados no texto “Meus poetas favoritos de ontem & de hoje”, na *Revista de Estudos Avançados* (USP). Outro volume do escritor, o *Livro Para Pescaria Com Linha de Horizonte* (2008), destinado ao público infante-juvenil, foi publicado pela EMBRAPA, como parte de incentivo à educação ambiental, e recebeu o prêmio de destaque, no IV Concurso da Casa de Cultura Mário Quintana, além de ter sido objeto de matéria na revista *Cult*. O livro de poemas de 2009, *Retruque Retroque*, formado por textos do poeta paraense e por disco de Henry Burnett, foi elaborado por meio de bolsa de criação literária concedida pela FUNARTE, nos anos de 2008 e 2009. Já o volume de crônicas *Livro para distração na tragédia* (2009) recebeu o Prêmio de literatura Dalcídio Jurandir, assim como o infante-juvenil inédito *Pablo no mundo das nuvens*. Seu último livro publicado, *Peso vero* (2011), recebeu o Prêmio Basa de Literatura.

1. Como foi iniciada sua amizade com Benedito Nunes e de que maneira ele marcou o nascimento do Paulo-poeta?

Apesar do fato de eu, desde menino, não ter tido nada a favor do meu envolvimento com a literatura (como família de escritores ou leitores, escolas com incentivo à leitura e à arte, contato com bibliotecas, teatros, cinemas, etc., o que, se não garante, ao menos sugere a vereda formidável que é o mundo da literatura). Apesar de nada disso ter sido parte constante da minha infância, que foi, digamos, “difícil”, não sei por que (ou, quem sabe, não foi por isso mesmo?) interessei-me desde os 10 anos pelo gesto escritural. Era uma necessidade simples de pousar a caneta sobre o papel e ali silenciosamente gritar meus tormentos, que àquela altura eram decisivos, dentre eles, os tormentos, estava a ausência paterna, e a maneira frustrada do menino fantasiar um herói que nunca chegava, sequer atrasado, pra salvá-lo das tragédias da infância.

¹ Pós-doutoranda IEB-USP/FAPESP. Professora de Literatura na UFMS/Três Lagoas.

*Assim, vamos dizer “rudimentarmente”, trabalhei literatura, poemas em especial, mesmo antes de ler boa literatura e saber o que era exatamente isso de escrever em versos. Aos 20 anos descobri Drummond, e a Rosa do Povo me entorpeceu, me fez entender o que era o meu trabalho, um trabalho que nunca escolhi, mas que eu sabia fazer de cor. Meu encontro com Benedito aconteceu na minha estreia em livro, aos 23 anos, momento em que ele foi o primeiro leitor de *Infância Vegetal*, de 2004, como jurado de um concurso literário. Logo pedi para conhecê-lo e ele me recebeu. Assim, tive entrada no “Paraiso perdido”, a casa-biblioteca que cultivou ao longo da vida, na Rua da Estrela, em Belém. Benedito, portanto, apresentou-me o vasto campo da poesia nacional e internacional, a melhor prosa, a crítica literária de verdade, as artes. Um sábio, quase sempre bem-humorado, adepto do riso, da ironia, da boa conversa, e um profundo conhecedor e amante de poesia, não podia dar em outra: amizade e ensinamentos. Foi o que me proporcionou, meu velho amigo e mestre.*

2. Em que medida a sua história, assinalada pela cidade de Belém e pelos rios da região, assim como pela mudança para São Paulo, estado em que morou durante um tempo, está presente na sua produção literária?

A natureza é um pilar fundamental que sustenta meus poemas. Mas, diferente de alguns brilhantes poetas amazônicos que incorporam traços de cor da natureza local à poesia, o meu verso raramente traz esse entrosamento. Preciso das árvores, da terra, dos bichos, pra montar minha selva pessoal, desde sempre em Belém, onde ergui minha “cabana urbana”, mas poucas vezes demarco ou determino nesta selva inventada a árvore mangueira, ou sumaumeira, ou açazeiro, nem os nossos mitos, os bonitos nomes de rios, a charmosa e divertida maneira de falar... embora, na vida, eu me entereça disso tudo e das águas também. Aliás, eu imagino e miro, no gesto escritural, os rios e o mar que batem aqui em Belém, mas poderiam bater em qualquer outro lugar... A natureza determina meu passo, mas ela não está parada, plantada, em lugar nenhum. Viver os últimos anos em São Paulo me ajudou a enxergar isso mais claramente, pois, mesmo lá, em ambiente sufocante, os versos em elaboração pediam o mesmo vento e a mesma água de todo lugar, de lugar nenhum.

3. Você é um artista múltiplo, pois, além da diversidade de tons e de formas presentes na sua produção, circula por outras expressões, fazendo, por exemplo, vídeos, num trabalho que une imagem e poesia, realizando leituras de poemas em shows, misturando versos e música, revelando o olhar sensível para o visual por meio da fotografia e trabalhando como *clown*. Recorrer a diversos tipos de arte, assim como tingir sua produção com uma pluralidade de tons parece revelar uma busca incessante. Há realmente essa busca? O que você procura, por meio de sua obra?

Não sei exatamente quando aconteceu, mas, talvez pouco a pouco, a literatura e a arte passaram ao centro da minha vida, do meu cotidiano, definitivamente, “roubaram minhas melhores horas”, como diz Drummond numa elegia. Alcançaram importância e

presença grandes demais pra um Engenheiro Florestal (área em que também sempre atuei) suportar sem alguns danos. O primeiro sinal que tive, naturalmente, sobre meus interesses por tantos campos das artes, foi o gosto pela interpretação de poemas, foi o primeiro trabalho artístico que realizei depois de escrever, dizer poemas em voz alta aos outros, e isso me ocupou e alegrou em noites fantásticas, regadas a vinho e amizades desde Belém até São Paulo... É uma relação diferente com a palavra, não tem a ver diretamente com a produção de versos... Assim como as performances do Rocambole (meu Clown), ou a captura e edição de imagens pra vídeo artes, ou as fotografias, as músicas... nada disso é como escrever versos, minha principal e inadiável tarefa, mas tudo que faço nesses outros campos (mais com intuição do que com profundo conhecimento), faço porque, antes disso, faço poesia. A poesia me expande. Tanto que, em 2010, quando tive a oportunidade de cursar um doutoramento em Literatura Brasileira, na USP, precisei, e quis, paralisar minhas atividades de Engenheiro Florestal (o que me custou caro, mas valeu o preço!) e só recentemente as retomei. O que mais? Ah, sobre o que procuro: não sei.

4. Estabeleceu-se uma parceria muito bonita entre você e Henry Burnett, músico e professor de filosofia da UNIFESP, que culminou na realização de trabalhos de muita qualidade. O que possibilitou a sintonia de criação artística entre os dois e como foram surgindo as obras em comum?

Henry Burnett, antes de tudo, partilha comigo o gosto pela literatura e poesia. Mas, pra além disso, se nos conhecemos “tarde”, em 2009, temos percursos e origens que nos sintonizam desde o começo. Conheci a música de Henry antes de conhecê-lo, um grande compositor e cantor cujo trabalho desde o princípio traz uma unidade e identidade muito bem traçados e definidos, o que já me parecia bastante, considerando a canção em Belém. Pessoalmente, notei também da parte dele alguma admiração pela minha poesia. Mas o que, naturalmente, fizemos, foi deixar de lado música, poesia, etc., e aproveitamos a amizade como deve ser, de maneira comum e cotidiana conforme ensinava Cicero, sem deixar, assim, que a mútua admiração e a vontade de fazer algum trabalho juntos fossem motivo de exaspero. Exatamente assim tudo transcorreu, fluiu, convergiu e, hoje, passados menos de 10 anos de amizade, temos tantos trabalhos e projetos artísticos juntos, que, quando nos vemos precisamos, por vezes, deixá-los de lado, pra beber umas cervejas em paz sem pensar em trabalho!

5. Você é formado em Engenharia Florestal, pela UFRA, com mestrado em Agricultura Amazônica e Desenvolvimento Sustentável, pela UFPA. Já no Doutorado, realizado no IEB-USP, sob supervisão da professora Telê Ancona Lopez, estudou diários do poeta Max Martins. Como o fato de circular por essas áreas marca sua escrita? Ou seja, o escritor-engenheiro florestal, percebido no *Livro Para Pescaria Com Linha de Horizonte*, está presente em que medida no restante de sua obra? Acredita que há pontos de contato entre as duas áreas?

Passei muitas dificuldades ao retomar a Engenharia Florestal, depois de ter saído pro doutorado em Literatura Brasileira. É engraçado, as pessoas estão prontas a elogiar você, batem no seu ombro, e dizem “que coragem, você é um cara múltiplo”, mas, no fundo, muitos querem mesmo é dizer “seu doido, o que você está fazendo não faz sentido!”. Minha reação é a mesma de sempre; sempre vi meus dois campos intimamente conectados, ainda que sejam eles completamente distintos e desligados; eu sempre assumi a condição de elo que conecta as duas áreas. É claro que um Engenheiro Florestal estaria seriamente encrencado ao ter de escrever uma tese de doutorado em crítica literária. E é obvio que um poeta poderia morrer de fome perdido numa floresta designado para a tarefa de fazer manejo florestal. Vi que posso fazer as duas coisas, ainda que a ideia do doutorado me assustasse um pouco. Mas acredito que, no começo, o doutorado sempre assusta um pouco, seja qual for a área do conhecimento. Aqui cabem algumas palavras sobre Telê Ancona Lopez, minha orientadora e hoje amiga, que me aceitou como aluno. Certa vez, terminada a tese, e tendo eu tamanha admiração, gratidão e amizade por ela, lhe disse, no quintal florestal de sua casa em São Paulo: “Telê, você teve muita coragem”, ao que ela retrucou, “Sim, embora com um pouco de medo, tivemos coragem, e valeu a pena”... hoje, menos de dois anos depois da tese pronta, e já com mais de 500 downloads no banco de teses da USP, estamos prestes a publicá-la em livro. Se nosso objetivo inicial era ajudar a apresentar ao Brasil a poesia autêntica e ímpar do paraense Max Martins, a missão foi cumprida! Quanto a meu “estranho” perfil, a verdade é que não planejei nada disso e, profissionalmente, poderia ter tudo dado muito errado pra mim, porque o mundo é mais careta do que eu imaginava. Mas, ironicamente, deu muito certo e hoje atuo nas duas áreas cada vez com menos prejuízos para ambas... Lembro-me da maneira que os amigos me chamavam carinhosa e divertidamente, no tempo da faculdade, “poeta floresteiro”. Na época eu achava isso mais engraçado do que factível e, veja você, eles estavam certos, agora faz muito sentido, e, além do mais, permanece engraçado.

6. É possível perceber o importante trabalho formal que dá base aos seus textos, muitas vezes desenhados no papel, como notou Benedito Nunes, outras vezes a retomar a tradição, ou ainda a misturar poesia e prosa ou poesia e outras artes. No momento de criação literária, o desejo de escrita surge como um impulso lírico que depois, por meio do trabalho, vai encontrando a sua forma ou, ao contrário, aparece em primeiro lugar a preocupação com a beleza da estrutura poética?

Você, poeta que é, sabe que a criação literária se dá, por vezes, aos saltos ou sobressaltos, outras, insurge tão naturalmente que quase nos constrange. Nossas preocupações estéticas, o trabalho árduo, que poderia ser pela vida toda, sobre um mesmo verso ou poema é que mostra nossa pobre e frágil condição humana. O trabalho da forma nos ajuda a aliviar a carga. Mas a linguagem é sempre maior do que nós. A imagem se oferece, mas não é fácil, é preciso conquistá-la. Já a metáfora é um presente da imaginação que nos enche de orgulho, tantos recursos, tantas possibilidades... e a beleza vai depender disso tudo mesclado pelo talento que veio

de algum lugar e em nós se abriga. Estamos preocupados e interessados em tudo, embora, talvez, não saibamos onde começa ou termina o processo. O que, por muitos lados, é bom.

7. Como sua obra é densa e complexa, é difícil falar dela em termos gerais, mas chama a minha atenção, entre várias vertentes, a presença do erotismo e da dor. De que forma esses temas se relacionam com a sua criação literária?

Desejo e sofrimento me parecem estar na base da existência humana. Creio que escrevo poemas muito ligados à vida e seus desenlaces: amor, morte, infância, solidão, memória, desejo, sexo e, ainda que esses poemas, por vezes, não sejam plenamente “objetivos” (não mesmo?), essas marcas me parecem nítidas. Uma poesia perto da realidade, dentro da realidade, mas sem deixar de ser poesia, é a minha pretensão. Talvez seja essa a minha procura, aquela sobre a qual você me perguntava um pouco acima e eu não sabia responder...

8. No que tem trabalhado atualmente? Poderia mostrar um poema inédito?

Ainda este ano será lançado Pablo no mundo das nuvens, livro de ficção infanto-juvenil, pela Fundação Cultural do Pará, e, possivelmente, mais dois livros meus, um de crítica literária chamado Arte, erotismo, natureza e amizade: os diários de Max Martins e um de poemas, Belebrada. Frutos dos últimos seis ou sete anos de trabalho literário. Devem sair todos ainda em 2016, por coincidência, e conveniência, pois, no fundo, tenho cada vez menos pressa em publicar meus livros. Deixo a você um poema inédito do livro Belebrada...

POEMA EM SILÊNCIO

beiro o silêncio
enquanto o cheiro
da morte
acende esta poeira
de sombras
que me adivinha
insone

vontade de correr
num parque
em São Paulo
de comer menos
e nunca
depois das 6

lembro de você
no dia
em que nos conhecemos
sua juventude
saltava pra me seduzir

beiro o arrependimento
mas me entretenho

tudo vale a pena
amor ódio poema

e essa inconsequência
que sempre me fode

mudo de cidade
esqueço tanta gente
especialmente
nomes

mas os rostos
também se apagam
porque a sombra
exige insumos

beiro a solidão
enquanto imagino
o gosto da palha
que envolvia o fumo

VESTÍGIOS DO MUNDO ANTIGO EM TRÊS ÉPICOS DE ORFEU

ANCIENT WORLD REMAINS IN THREE EPICS OF ORPHEUS

Antônio Donizeti PIRES¹

RESUMO: Orfeu (o mais importante poeta lendário antigo) é dos mitos mais fascinantes do panteão grego, além de ser considerado fundador do culto de mistérios que leva seu nome (Orfismo). O arcabouço narrativo do mito perfaz-se em quatro mitemas: a) a participação de Orfeu na viagem dos Argonautas; b) seu amor pela ninfa Eurídice, que logo lhe é arrebatada pela morte; c) sua catábase ao Hades, aonde vai para resgatar a esposa dos mortos: ele o consegue, mas ao olhar para trás infringe a proibição dos reis infernais e perde Eurídice definitivamente; d) a própria morte violenta de Orfeu, dilacerado pelas furiosas bacantes da Trácia. Aos quatro mitemas, soma-se o atributo geral do Vate portador da lira, cujo canto aliciante comovia e demovia animais, pedras e árvores, mas também homens e deuses. Orfeu, por isto, seria um herói civilizador mais afeito à *pólis* (e não autor de façanhas grandiosas como Hércules ou Teseu), pois ensina pelo poder e pela sabedoria do **canto** (música e poesia unidas, fundamentais na educação grega).

O caráter civilizador de Orfeu transparece nos quatro mitemas (o primeiro é vincadamente épico; os outros três são lírico-dramáticos, conforme a riquíssima tradição artístico-literária que engendraram). Para o momento, pretende-se apresentar criticamente as três epopeias *Argonáuticas* legadas pelo mundo antigo: a de Apolônio de Rodes (contexto helenístico; séc. III a. C.), a de Valério Flaco (contexto imperial romano, de restauração; séc. I. d. C.) e a considerada anônima (séc. IV d. C.), estudando-as numa perspectiva comparativa que problematize história e religião, mito (Orfeu) e sociedade, literatura e filosofia.

Palavras-chave: Poesia épica; História antiga; Mitologia; Orfismo; Filosofia antiga.

ABSTRACT: *Orpheus (the most important ancient legendary poet) is one of the most fascinating myths of the Greek pantheon, besides being considered the founder of the cult of mysteries named after him (Orphism). The narrative framework of the myth is made up of four mythemes: a) the participation of Orpheus in the voyage of the Argonauts; b) his love for the nymph Eurydice, who is soon snatched away by death; c) his katabasis to Hades, where he goes to rescue his wife from the dead: he manages to do it, but when he turns to look back at her he violates the prohibition of the infernal kings and loses Eurydice forever; d) Orpheus' own violent death, torn apart by the furious maenads of Thrace. The general attribute of the poet who played the lyre is summed up to the four mythemes; his alluring songs touched and dissuaded animals, rocks and trees, but also men and gods. Orpheus, therefore, would be a civilizing hero more inclined to the pólis (and not the author of grand exploits as Heracles or Theseus), as he teaches through the power and the wisdom of the **song** (music and poetry united, essential in Greek education).*

The civilizing character of Orpheus is evident in the four mythemes (the first is markedly epic; the other three are lyric-dramatic, according to the rich artistic-literary tradition that they engendered). For the moment, we intend to critically present the three Argonautic epopees bequeathed by the ancient world: the one from Apollonius of Rhodes (Hellenistic context; 3rd century B.C.), the one from Valerius Flaccus (Roman Imperial

¹ Departamento de Literatura. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Araraquara – SP. adpires@fclar.unesp.br.

Restoration context; 1st century A.C.) and the one considered anonymous (4th century A.C.), studying them in a comparative perspective that problematizes history and religion, myth (Orpheus) and society, literature and philosophy.

Keywords: *Epic Poetry; Ancient history; Mythology; Orphism; Ancient philosophy.*

O “renomado Orfeu” (como a ele se refere o poeta Íbico de Régio, no séc. VI a.C.)², é dos mais enigmáticos de todos os mitos do panteão grego. A começar por seu próprio nome, que Salomon Reinach, no começo do século XX, liga ao adjetivo grego “*orphnos*”, “[...] que significa obscuro” (BRUNEL, 2005, p.766). Por seu turno, o importante estudioso Alberto Bernabé, em “*Orfeo, una ‘biografía’ compleja*” (em *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, 2008, coordenado por Bernabé e por Francesc Casadesús), postula que o nome “Orfeu” “[...] *ha desafiado hasta ahora los intentos, tanto antiguos como modernos, de encontrarle una etimología. Es probable que sea un nombre mítico de origen prehelénica y por tanto imposible de etimologizar [...]*” (BERNABÉ, 2008a, p.16-17). Este particular parece corroborar o afirmado por Pierre Brunel no verbete que escreve sobre Orfeu para o *Dicionário de mitos literários*, em que também enfatiza ser o mito por demais complexo, “[...] pois é um feixe de contradições” (p.766). Tal “feixe de contradições” parece advir “[...] das representações multifárias de Orfeu como poeta, músico, amante, herói, teólogo, adivinho, filósofo” (GAZZINELLI, 2007, p.32), conforme advoga Gabriela Guimarães Gazzinelli em *Fragmentos órficos*. Tais “representações multifárias” aparecem confirmadas no ensaio de Mariano Valverde Sánchez, “*Orfeo en la leyenda argonáutica*”, para quem “*El nombre de Orfeo entraña múltiples referencias dentro de la cultura griega.*” (VALVERDE SÁNCHEZ, 1993, p.7). Por exemplo: há a memória de um Orfeu citado anterior a Homero e Hesíodo, embora a tradição só nos tenha legado “*como órficos poemas de época tardía y fragmentos diversos que en algún caso remontan hasta el s. VI a.C.*” (p.7); a associação de seu nome a uma corrente religiosa de mistérios, de caráter místico e iniciático, o Orfismo, cujo deus principal era Dioniso Zagreu; a configuração de Orfeu como xamã, possuído pela “mania” divina enquanto fundador de mistérios, profeta e sacerdote, mas também como sábio e poeta (vate); enfim, a caracterização fundamental de Orfeu na qualidade de “*un héroe mítico que representa la magia de la poesía, de la palabra y de la música, un héroe de civilización y de cultura que vence con su canto las fuerzas primarias de la naturaleza [...]*” (p.7).

² *Ibyc. Fr. 306 Page = OF 864 (apud BERNABÉ, 2008b, p.64).*

Porém, lembra Bernabé, “[...] *el Orfeo poeta y líder religioso no era otro que el famoso personaje mítico, del que se decía que era hijo de una Musa, Calíope, y de Eagro [...]*” (BERNABÉ, 2008a, p.15-16), o deus-rio trácio, conquanto algumas poucas fontes afirmam ser Apolo o verdadeiro pai de Orfeu. Paternidade, considere-se com Valverde Sánchez (1993, p.8), que deve ser entendida no sentido de que Orfeu descende de Apolo na condição de poeta, músico e/ou citaredo, e não como filho direto (como Asclépio o fora, por exemplo).

Outra faceta que adensa a já complexa biografia de Orfeu é o fato de ele ter acompanhado os Argonautas na famosa viagem que rompeu os mares pela primeira vez, em busca do Velocino de Ouro, e que será o objeto privilegiado deste estudo. Assim, ainda que a participação de Orfeu entre os navegadores fabulosos seja “[...] *un aspecto menos importante, un episodio secundario dentro del mito*” (VALVERDE SÁNCHEZ, 1993, p.8); e ainda que “*En las distintas versiones que conocemos de la leyenda de los argonautas Orfeo desempeña un papel desigual.*” (p.8), é importante frisar desde logo que é nas três versões épicas antigas (as quais, portanto, nos dão um Orfeu elevado a **personagem épico**), que se podem apreciar outras nuances da multifária personalidade de nosso poeta lendário. Além disso, “*El viaje de los argonautas como viaje al más allá, que traspasa los límites de lo conocido y se adentra en un mundo inhóspito lleno de peligros, ofrecía grandes posibilidades a la magia musical de Orfeo.*” (p.10). Segundo Bernabé, em “*Viajes de Orfeo*” (capítulo IV da obra citada), “[...] *es en el ámbito de la leyenda de los Argonautas donde Orfeo aparece documentado en época más antigua.*” (BERNABÉ, 2008b, p.63). Além de demonstrar tal antiguidade (que remonta aos sécs. VII-VI a.C.) a partir da referência a várias obras literárias e a vasta iconografia (p.62-65), o autor preocupa-se em desvendar alguns problemas fundamentais em relação à participação de Orfeu na aventura (p.66-67): as suas funções durante a empreitada e o significativo episódio das Sereias, por exemplo, mas discorda que a saga argonáutica tenha sido uma “viagem xamânica” liderada pelo “xamã” Orfeu, uma vez que este não era o chefe da expedição – quando muito, a saga perfaria uma “viagem iniciática” de jovens, conforme a interpretação que se pode aduzir da “[...] *ánfora etrusca del Museo de Würzburg (ca. 670 a.C.), del llamado Pintor del Heptacordo [...], en la que cinco varones armados bailan al son de la cítara que tañe un joven cantor.*” (p.67).

Décadas antes, Ernst Robert Curtius (1959, p.331), amparado por antiga tradição, ressalta em “*La nave de los Argonautas*” (publicado no segundo volume de

Ensayos críticos acerca de literatura europea), que a mítica nau Argo, construída com os carvalhos sagrados de Dodona sob a assistência divina de Palas Atena, foi a primeira embarcação a se aventurar no mar, abrindo caminho para as futuras grandes navegações, tenham tido estas caráter colonial, comercial, militar, de pilhagem ou de propagação da fé, e tenham sido perpetradas, ao longo da milenar história humana, por fenícios, egípcios, cretenses, gregos, romanos, portugueses, espanhóis, franceses... O crítico ressalta, assim, que a lenda dos Argonautas, nitidamente pré-homérica, deve guardar ecos históricos “[...] *de las primeras expediciones eolias de colonización hacia Oriente o de viajes comerciales milesias al Mar Negro [...]*” (p.331). Curtius considera ainda que, “*Según la antigua cronología, el viaje de Argo ocurrió en el año 1263 [a.C.], o sea 79 años antes de la conquista de Troya.*” (p.364), embora não explique em que consiste e em que se baseia tal “antiga cronologia”. Seja como for, dentro da perspectiva crítico-filológica que norteia seus estudos de Poética, Tópica e Retórica, mais importantes são as correlações que o crítico estabelece entre a História e o necessário lastro histórico do gênero literário épico, bem como o brotar de temas e motivos a partir da viagem fabulosa e as migrações desses temas e motivos na literatura europeia, dos gregos e latinos aos medievos, renascentistas, modernos e contemporâneos. Como exemplos, Curtius assinala o motivo do assombro suscitado pelo novo objeto a singrar os mares, para admiração de homens, deuses e heróis; os resultados positivos e negativos da empresa, que difundiria novidades e estabeleceria laços, mas ao mesmo tempo espalharia calamidades e subjugaria outros homens e culturas; a exploração da metáfora “poesia = navegação”; a mescla dos ciclos argonáutico e troiano no romance medieval; o aproveitamento do tema por Dante Alighieri, que compara a audaz travessia dos Míneas à sua própria viagem ao Mais Além³; ou então por Goethe, que amiúde debateu, na correspondência com Schiller, se o tema da expedição dos Argonautas se prestaria ao tratamento épico.

Parece evidente que sim, apesar de não haver consenso sobre a qualidade dos três poemas épicos que, consoante se sabe, legou-nos a Antiguidade acerca do tema da saga fabulosa: as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, escritas em contexto helenístico-alexandrino (séc. III a.C.); os *Cantos argonáuticos* de Gaio Valério Flaco, elaborados em latim, em contexto imperial romano, de restauração (séc. I d.C.); e as anônimas

³ De acordo com Pierre Brunel, em “*Orphée et les Argonautes*”, a comparação é evidente por toda a *Divina Comédia*: *Inf.* XVIII, 83-87; *Purg.* XXII, 112; *Purg.* XXVI, 94-95; *Par.* II, 18; *Par.* XXXIII, 96 (apud BRUNEL, 1999, p.483).

Argonáuticas órficas, atribuídas ao lendário Orfeu, mas escritas por um desconhecido, muito tardiamente (séc. IV, o mais provável, ou séc. V d.C.), em língua grega e em contexto cultural helenístico, porém não se sabe em qual local a obra foi produzida⁴. Segundo a crítica, conquanto bem menor em extensão (compõe-se de apenas 1376 versos hexâmetros), este último poema segue de perto o relato de Apolônio, mas dá primazia à figura de Orfeu (cujo protagonismo suplanta o do próprio Jasão), que na maturidade relata ao discípulo Museu a sua participação na saga dos Argonautas. Para o momento, pretende-se uma apresentação sumária dos três épicos de Orfeu, buscando-se uma perspectiva comparativa que problematize história e religião, mito e sociedade, literatura e filosofia. Para atingir o bravo intento, buscar-se-á fundamentar este ensaio através de trajetos que nos levem da lenda dos Argonautas às epopeias em pauta, e destas ao mito de Orfeu, e vice-versa, numa espécie de contributo principal entre literatura e mitologia, mas tentando não descuidar da religião, da história e da filosofia. E por ser o mito órfico o objeto privilegiado do meu trabalho investigativo, ao mestre músico e sacerdote Orfeu, nascido na Trácia, filho da musa Calíope e do deus-río Éagro, dedicarei mais atenção.

Os Argonautas compõem um bando de mais ou menos 50 heróis, todos na flor da juventude, da força e da beleza⁵, os quais incluem desde os divinos Hércules, Orfeu e os Dióscuros (os irmãos gêmeos Cástor e Pólux), até os pais dos combatentes na guerra de Troia (Peleu, pai de Aquiles, ou Menécio, pai de Pátroclo) e os participantes da famosa caçada ao javali da Caledônia (Meleagro). Capitaneados por Jasão, a função dos intrépidos viajantes, a mando do rei Pélias, de Iolcos (usurpador do trono de seu próprio irmão, Éson), é justamente recuperar o Velocino de Ouro que estava em poder do cruel rei Eetes, da distante Cólquida, como condição para que o sobrinho Jasão reouvesse o

⁴ Para o estudioso Francisco Ruiz Soriano, em *El mito de Orfeo en las Argonáuticas*, esta terceira versão da saga marítima teria sido escrita “[...] en un ambiente de influencia egipcia más que judeocristiana por las constantes referencias a ritos de purificación [...]” (RUIZ SORIANO, 2004, p.30), a sacrifícios, exorcismos e encantamentos, que seriam típicos da religião egípcia – aprendida por Orfeu em sua famosa viagem àquele país. Conquanto haja controvérsias sobre os influxos da religião do Orfismo nos três poemas épicos em estudo (e sobretudo no terceiro, anônimo e tardio, conforme veremos), Ruiz Soriano apoia-se bastante numa interpretação alegórica (de iniciação ou xamânica) da saga argonáutica, claro que por causa da proeminência da figura de Orfeu nessa terceira versão.

⁵ Os Argonautas, ao lado dos combatentes de Troia, estariam situados na Idade dos Heróis, a quarta da qualificação feita por Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias*, a partir dos metais. As anteriores são a de Ouro, a de Prata e a de Bronze, enquanto a quinta e última (cúmulo da decadência, e em que vivia o poeta) é a de Ferro, sob a qual ainda estaríamos vivendo.

trono⁶. O Velocino de Ouro era o pelame metálico que recobria o carneiro forjado por Hefesto [Vulcano] e utilizado pelos irmãos Frixo e Hele (parentes de Jasão) para se transportarem ao Oriente, através do mar, fugindo da morte certa nas mãos de sua madrasta Ino. Presenteado a Eetes por Frixo (que se casa com uma das filhas do rei), o precioso Tosão torna-se o talismã máximo da Cólquida e, dedicado a Ares, está exposto no bosque sagrado desse deus, onde é vigiado por um dragão insone.

Adormecer o dragão e surripiar o Velocino será a última prova de Jasão, que na verdade só consegue vencê-la porque, mais uma vez, é auxiliado pela maga Medeia, cujos encantamentos já o haviam socorrido com unguentos e passes mágicos, quando o herói foi posto à prova por Eetes (canto VII. 61-77; VII. 546-643), tendo que lavar a terra com os touros que cuspiam fogo pelas ventas e semeando-a com os dentes do dragão de Cadmo que, conforme brotavam, iam na verdade revelando um violento e invencível exército ctônico, mas que é dizimado por Jasão quando este joga-lhes o elmo embebido em “veneno tártaro” que a neta do Sol lhe dera. Comparado em bravura a Hércules, pelo narrador épico, talvez valha mais para Jasão o juízo afrontoso do irmão de Medeia, Apsirto, que o desqualifica como “efeminado” (canto VIII. 347-348), asseverando que, depois de “digno combate”, ele atirá ao mar a cabeça do aqueu, cuja “olente cabeleira / Não mais com mirra, mas com piche, enxofre e chamas [se ornará].”

Estas, em linhas gerais, são as provas individuais impostas a Jasão, as quais, na literatura posterior dos contos de fadas ou das novelas de cavalaria, por exemplo, deverão ser transpostas e executadas com bravura e galhardia pelo jovem e destemido herói, que sempre contará com forças e personagens adjuvantes para a vitória e o bom sucesso contra monstros de toda ordem, reis cruéis, ogros, velhas bruxas etc. Na mitologia grega, outros rapazes também passam por duras provas, como o próprio Hércules, Teseu ou Perseu, enquanto seriam de outra ordem o rito de entrada na vida adulta e as provas de iniciação destinadas ao herói civilizador Orfeu (mais psicológicas e espirituais, dir-se-ia), pois este, no contexto dos três poemas épicos, difere de maneira radical de praticamente todos os seus companheiros de jornada argonáutica (com exceção, por certo, dos adivinhos Mopso e Idmon, mas a correlação entre os três, considerando-se a platônica “mania” ou loucura divina da adivinhação e da profecia, parece não ter sido estabelecida ainda). O mitólogo Carlos García Gual (2013, p.192)

⁶ Na epopeia de Valério Flaco, tanto um quanto o outro rei são ardilosos e sagazes, e se interpõem aos objetivos do moço Jasão: o tio, ao final do canto I do poema, manda assassinar cruelmente os pais de Jasão e seu irmão adolescente.

chega a qualificar Orfeu, em seu *Introducción a la mitología griega*, de “*Un héroe muy diferente y con otras virtudes y prestigios [...]*”.

Por outro lado, em complemento a qualquer formação educativa e/ou política do cidadão masculino (no contexto em que se está a averiguar), há as provas coletivas que requerem o esforço, a união, a divisão de tarefas e o comprometimento de todos para o pleno êxito de determinada atividade, cada um devendo contribuir à empresa com seus talentos e habilidades pessoais e com o que tem de mais específico – caso dos pilotos, capazes de ler os astros e de guiarem a nau com segurança, ou dos adivinhos, capazes de prever sucessos e revezes pelos quais passará a empreitada, e a tudo aconselhando. Por certo, estas últimas habilidades são mais intelectuais e se juntam às do artista Orfeu, segundo se verá em breve. Para o momento, frise-se que alguns dos testes coletivos por que passam os aventureiros (a travessia das Simplégades, o episódio das Sereias ou a travessia do estreito de Messina, quando enfrentam os monstros Silas e Caríbdis) apenas são bem sucedidos porque, para além da ajuda e do amparo das forças divinas e/ou sobrenaturais, contam com a união de forças e saberes, habilidades e talentos vários. Embora focado diferentemente nas três epopeias em apreço, tal aspecto de harmonização coletiva é a outra lição fundamental (o outro lado da moeda) representada pela viagem inaugural dos Argonautas, pois metaforiza claramente os ideais de unidade e de vida em comum na *pólis* e na *metrópolis* (caso grego clássico-helenístico) e na *metrópole urbana* e no *império* (caso romano), ao trazer à baila conceitos caros como vida social, coletividade, moderação, partilha de deveres, justiça, paz, equidade na resolução dos conflitos, bem, bondade, bravura, sabedoria, honestidade, caráter... Conquanto, evidentemente, a história, a filosofia e a própria literatura estejam sempre a ressaltar a distância havida entre esses ideais e o cotidiano conflituoso de impérios e civilizações – grego e romano, inclusive.

Por outra via, mas considerando-se tanto o caráter individual dos heróis quanto sua entrega coletiva, seria interessante a análise dos principais colegas de expedição (Jasão, Orfeu, Hércules, os Dióscuros, Idmon, Mopso, Tífis, Meleagro...), verificando seus papéis pessoais e grupais. Por exemplo, na obra de Apolônio e na de Flaco a figura de Medeia é crucial, mas há diferenças substanciais na caracterização da heroína, sendo que a tradição valoriza mais os conflitos psicológicos da sobrinha de Circe, muito bem explorados pelo helenístico (mais condizente com a Medeia madura da tragédia de Eurípidés), e muito menos a dubiedade e a jovialidade um tanto insegura da Medeia de Flaco, que talvez pudéssemos aproximar da figura histórica de uma Virgem Vestal (as

seis sacerdotisas que, escolhidas entre os 6 e os 10 anos, serviam por 30 anos à deusa Vesta, antiquíssima entidade do fogo sagrado, do lar doméstico e da cidade, equivalente à Héstitia grega, cujo culto foi rigorosamente proibido em Roma em 394 d.C., por Teodósio I). Em Apolônio, a jovem adquire relevo nos dois cantos finais (III e IV), enquanto em Flaco sua presença é fundamental entre os cantos V e VIII, quando é caracterizada com certo exagero (VI. 439-442; VI. 445-446), embora se saiba, historicamente, da penetração das diversas correntes e práticas de magia na sociedade romana: “Medeia apenas vem-lhe à mente – a atenção toda / À virgem que no altar da noite é a mais potente: / Seu hálito e as poções lançadas nos desvios / Assustam seu avô – o Sol – e os astros fixos; [...] Por seus terríveis métodos / Admiram-na a grã Circe e o estrangeiro Frixo –”. Por isto, com a ajuda de Vênus (VI. 449-450), “Juno decide, assim, casar co’o chefe aqueu / A que amedronta co’a magia e a virgindade”.

Nas *Argonáuticas órficas*, Orfeu adquire proeminência no papel de mago, sacerdote e nigromante, de acordo com Ruiz Soriano (2004, p.94-98), sendo que Medeia passa a mera coadjuvante no episódio em que adentram o recinto sagrado para enfeitiçar o guardião insone do Velocino de Ouro e reavê-lo para Jasão (vv. 941-1019). A moça é logo caracterizada pelo narrador como “[...] *la tierna Medea, la venerable doncella que sobresalía por su belleza [...]*” (vv.795-796), o qual também a reconhece “[...] *extraordinariamente sabia [...]*” (v.955). Porém, até o final do poema prevalece uma caracterização negativa da famosa heroína (ao menos dúbia, como que a antecipar sua patética união com Jasão): “[...] *Medea, de funesto matrimonio, fue dominada por los virginales atractivos de Jasón [...]*” (vv.866-867); “[...] *Medea, la de funesto destino [...]*” (v.1016); “[...] *entonces en plena juventud la flor de su virginidad perdió Medea, la de funesto matrimonio, con su boda de aciaga fama.*” (vv.1340-1341) – o narrador refere-se às bodas de Jasão e Medeia, na ilha dos Feácios. Pouco antes, na ilha da maga Circe (vv.1208-1239), a jovem é lamentada pela própria tia, que não deixa a tripulação desembarcar e aconselha que os rituais de purificação de Medeia e Jasão, para limpá-los do crime de homicídio por eles perpetrado contra Apsirto (irmão de Medeia), sejam feitos por Orfeu: “[...] *no creo que os acerquéis a vuestra patria, hasta que lavéis vuestro crimen con las divinas y puras prácticas de Orfeo, en las riberas de Málea.*” (vv.1231-1233).

Por toda a epopeia de Valério Flaco, ganha especial proeminência o grande Hércules⁷ (ainda que ausente) e há certo rebaixamento da figura de Orfeu, ao passo que o poeta-sacerdote, no épico de Apolônio de Rodes, é peça quase tão importante quanto Jasão, chegando a ser guindado a protagonista absoluto nas *Argonáuticas órficas*. Adiante, tentar-se-á interpretar os possíveis sentidos histórico-culturais das três epopeias, que ultrapassam a mera escolha estética ou estilística de seus autores.

O catálogo dos Argonautas, já se disse, consta de aproximadamente 50 homens jovens, uns mais e outros menos conhecidos nos relatos mitológicos: dentre estes, além dos já citados Jasão, Orfeu e os gêmeos Cástor e Pólux (os Dióscuros)⁸, contam-se ainda, por exemplo, os dois filhos do deus Bóreas (Zetes e Calais), os pilotos Tífis e Anceu, os adivinhos Mopso e Idmon, o diplomata Nestor (que, na velhice, participará depois na conquista de Troia), Admeto (filho de Feres), Linceu, Telamon, Butes, o juvenzinho Acasto (filho de Pélias e portanto primo de Jasão) etc. Os catálogos variam ligeiramente, sendo que na *Biblioteca* de Apolodoro consta o nome de Atalanta, que teria sido a única mulher a viajar com os navegantes, embora seu nome não apareça nas três epopeias que nos ocupam. Na de Apolônio de Rodes, por outro lado (I. 101-104), consta que Teseu e Pirítoos não puderam participar da expedição porque estavam atrapalhados no Hades, aonde desceram com a bravata de raptar a rainha Perséfone. Entre os viajantes, embarcaram também Hércules e seu favorito Hílas, mas estes foram abandonados na ilha de Mísia porque o rapaz, mandado a buscar água, foi raptado pelas ninfas por causa de sua beleza. As variantes do episódio são bem salientes (APOLODORO, I. 9-19, p.74-75, e nota de rodapé 138), mas consta que Hércules (ajudado por Polifemo, na versão de Apolodoro), em vão procurou seu amado e

⁷ Este, além de ser continuamente referido de forma elogiosa e de servir inclusive para termo de comparação, protagoniza pelo menos dois feitos memoráveis, talvez inseridos forçosamente na epopeia romana: no canto II, Hércules liberta Hesíone, filha de Laomedonte, sob cujo reinado Troia foi destruída pela primeira vez – e no futuro as flechas de Hércules, pelas mãos de Filoctetes (ao matar Páris) serão fatais para a cidade. O outro episódio consta do canto V, quando, concomitantemente com a passagem da nau Argo por “estreito golfo”, à vista do monte Cáucaso, os Argonautas testemunham o momento em que o herói liberta o titã Prometeu, que há tempos remotíssimos sofria o castigo imposto por Zeus. Pouco antes, foi amistosamente acolhido entre os nautas o trio Deileonte, Flógi e Autólico (antigos companheiros de armas de Hércules), a quem Jasão solicita, epicamente (V. 129-131): “Contai-me agora as vitoriosas / Lutas de Hércules e os vossos próprios feitos / Na márcia costa’.”

⁸ Embora fundamentais na saga argonáutica, de acordo com a tradição, os Dióscuros não têm, na epopeia de Flaco, a proeminência de Hércules, mas vale a pena acentuar a importância deles na cultura e na história romana, talvez por terem sido emulados, miticamente, nos também míticos fundadores de Roma, Rômulo e Remo. Assim, basta um breve passeio pelo coração da Cidade Eterna para se constatar a abundante presença, nesta, dos gêmeos gregos, a quem dedicou-se um importante templo no Foro Romano e cuja amizade proverbial foi esculpida tanto em baixo-relevo (como os que se conservam no próprio templo dos heróis e no templo de Antonino e Justina), quanto nas monumentais esculturas que adornam o alto da escadaria projetada por Michelangelo, na entrada do antigo Senatório, no Campidoglio.

ajudante de armas: no canto III. 510-740, da versão de Valério Flaco, este se demora a narrar o episódio, frisando que a perda do amado e o abandono seriam mais uma etapa da vingança de Hera [Juno] contra Hércules. Logo que a nau zarpa, discussões acaloradas se põem entre os Míneas, que debatem acerca do valor de Hércules e criticam a precipitação infundada do piloto Tífis. Já com a Argo de volta ao alto-mar, assim se manifesta o narrador épico (III. 723-725): “[...] Indo a nau, / O Alcides todos inda chamam, chamam Hilas / E, em meio ao mar, já os nomes perdem-se.”, enquanto avalia a desolação de Hércules (III. 733-736): “Não vê o Alcides novo espaço em que procure, / Rumo em que busque, nem quê diga ao pai do amigo, / Ou com qual ânimo procure os companheiros. / Arde o amor e lhe impede afastar-se das selvas.”

No caso das *Argonáuticas órficas*, devido à brevidade do poema e à primazia concedida a Orfeu (que é, nesta versão tardia, o próprio ator autodiegético da expedição, que agora na madureza instrui a seu discípulo Museu), os episódios geralmente são muito condensados, às vezes apenas referidos “[...] *de pasada* [...]” (v.858), pouco se demorando o narrador em eventos consagrados como o abandono de Hércules e Hilas, agora na Bitínia (vv.639-658); ou na descrição e narração das perigosas provas imputadas a Jasão por Eetes (vv.858-887), provas então vencidas pelo Esônida com a ajuda de Medeia; ou no episódio das Sereias (vv.1265-1291), quando estas, na versão anônima, também são caladas pelo canto prodigioso de Orfeu e lançam-se às profundezas do mar, transformando-se em rochedos.

Conforme já explanado, os Argonautas pertencem à geração anterior dos heróis que foram à guerra de Troia, sendo seu ciclo heroico, portanto, bem mais antigo do que os episódios que Homero (e a tradição oral antes dele) relata nas páginas da *Iliada* e da *Odisseia*. Como origem comum, tais ciclos (argonáutico, troiano, odisseico) partilham a divulgação oral por aedos e rapsodos, e há várias passagens nas epopeias homéricas que se reportam aos feitos dos Argonautas (Hom. *Il.* 8. 467-469; Hom. *Od.* 9. 253-259; Hom. *Od.* 13. 55-82), assim como a eles se refere Hesíodo, em sua *Teogonia* (Hes. *Th.* 956-962; Hes. *Th.* 992-1002).

Do mesmo modo, a obra de Apolônio de Rodes, por exemplo, intertextualiza várias passagens da *Iliada* e da *Odisseia*, como as duas seguintes relativas à guerra de Troia: no canto I. 552-558, o centauro Quíron desce da montanha ao litoral para ver a partida dos Argonautas, trazendo ao colo o bebê Aquiles, filho de Tétis e Peleu (herói argonauta) que, anos depois, tornar-se-á o colérico guerreiro cuja bravura e feitos honrosos formam o mote principal da *Iliada*. Também no canto I de Apolônio,

destaque-se o episódio da ilha de Lemnos, pois o filho gerado por Jasão e Hipsípila, Euneu, ainda que não combata em Troia, envia para os aqueus preciosos navios carregados com vinho (CALDAS, 2009, p.87).

Doravante, dado o intento comparativo deste estudo acerca das diferentes versões antigas da saga dos Argonautas, reforçemos a apresentação dos três épicos de que participa Orfeu, a fim de se adensarem questões como estrutura, características e significados essenciais:

O primeiro destes, na tradução espanhola de Mariano Valverde Sánchez, recebeu o título de *Argonáuticas*, e, como já se disse, foi escrito em grego, por Apolônio de Rodes, no século III a. C., em âmbito de cultura helenístico-alexandrina. Composto em versos hexâmetros, o poema compreende quatro cantos e um total de 5.835 versos. Os dois cantos iniciais (o primeiro se abre com um próêmio a Febo Apolo) perfazem a viagem de ida dos Argonautas, cheia de peripécias; o terceiro (que se abre com um próêmio a Érato, musa da poesia erótica), compreende a estadia dos navegantes na Cólquida, a paixão de Medeia por Jasão e as provas que este deve enfrentar para reaver o Velocino de Ouro; o quarto (que se abre com um próêmio à Musa), perfaz o resgate do Tosão precioso, a fuga de Medeia, a perseguição dos colcos e o assassinato do irmão de Medeia, Apsirto, bem como a tumultuada viagem de volta, em que enfrentam (canto IV), entre outros tantos perigos, as Sereias (vencidas por Orfeu) e o gigante Talos (vencido por Medeia). Em suma, diz-se que nos cantos I e II, ao lado do líder Jasão, destaca-se o músico-sacerdote Orfeu, o qual se vê obliterado, nos cantos III e IV, pelo protagonismo da jovem Medeia, enamorada e adjuvante de Jasão. Traduzida nas principais línguas modernas, a única que há em português (não considerando as traduções parciais que têm aparecido no âmbito da universidade brasileira), foi feita em meados dos anos de 1980, em prosa, a partir do inglês – e não do original grego.

O segundo épico foi escrito em latim, no contexto da Roma Imperial do século I d.C. (que vivia tempos de restauração com Vespasiano), por Gaio Valério Flaco (falecido em 95 d.C., de acordo com o elogio fúnebre que Quintiliano faz do poeta). Cogita-se, inclusive, se o termo de sua vida também teria posto fim inevitável ao poema ou se este foi um projeto de fato abandonado e inconcluso. Seja como for, seus *Cantos Argonáuticos* (cuja primeira tradução em português, totalmente em versos, foi feita pelo brasileiro Márcio Meirelles Gouvêa Júnior e publicada pela Universidade de Coimbra, em 2010) contam com 5592 versos hexâmetros distribuídos em oito livros. Em estreita

correlação com a epopeia de Apolônio de Rodes (mas dispensando, em larga medida, o excesso de erudição e a vocação etiológica deste), pode-se dizer que o poema de Valério Flaco está dividido em duas metades simétricas (em paralelo, inclusive, com as duas metades da *Eneida* de Virgílio): a viagem dos Argonautas, nos quatro primeiros livros, e os feitos de Jasão na Cólquida, nos quatro últimos. No entanto, a narrativa se interrompe bruscamente no oitavo canto, que permanece inconcluso: tem-se neste, depois do resgate do pelame dourado, os atropelos da viagem de volta, a fuga de Medeia com os conquistadores, a mudança de rota, por conselho do novo piloto Érgino⁹, e uma paragem estratégica para o casamento de Jasão e Medeia, momento em que são alcançados pela frota de Apsirto, o irmão da jovem feiticeira. Porém, uma violenta tempestade mandada por Juno com o auxílio de ventos, tufões e furacões, desbarata a frota do colco, que se desespera. A narrativa termina praticamente nesse ponto, no entremeio de uma discussão entre Jasão e a moça, aquele em dúvida (suscitada pelos companheiros) se devolve Medeia aos seus, apesar das juras a ela feitas (o último verso do poema – VIII. 467 – é uma pergunta de Jasão à agora esposa: “Crês que eu o mereça, ou que deseje, tudo assim?” –), logo após o vaticínio do adivinho Mopso (Filho de Apolo) prevendo a guerra de Troia (canto VIII. 393-399):

É tempo, pois: aos gregos basta o velocino
 E, devolvendo a virgem, dar fim aos combates.
 Que os deixe regressar e que em cruenta guerra
 Não lance a Erínia a prima luta entre Ásia e Europa.
 Assim fixara o Fado, e Mopso, a tremer súplice
 Vaticinava que esta afronta iria aos netos
 E que um outro raptor [Páris] no incêndio a expiaria.

⁹ Consoante a tradição, há duas mortes lamentáveis entre os Argonautas quando aportam na terra dos mariandinos, governada pelo bom rei Lico: aí falecem o adivinho Idmon (que desde o início tinha consciência de que não voltaria da expedição), fatalmente ferido por um javali, e o piloto Tífis, que é vitimado por grave doença (“violenta peste”, segundo o narrador de Flaco). Neste, as duas perdas são narradas no princípio do canto V; em Apolônio de Rodes, no canto II. No poema helenístico, Anceu é o novo piloto; em Flaco, Érgino é escolhido entre dois outros pretendentes, Anceu e Náuplio, depois da intervenção profética da nau Argo que, como se sabe, foi construída com os carvalhos do bosque sagrado de Dodona e era dotada de voz. No poema romano, mais belicoso, dois outros argonautas perdem a vida (Ífis e Canto) na sangrenta batalha da guerra civil que Eetes move contra seu irmão Perses, e para a qual exige a ajuda dos Argonautas (cantos V e VI). No canto VI (55-56 e 400-404), o narrador épico dirige-se diretamente aos soldados seus contemporâneos, enaltecendo a bravura romana e fazendo a ligação desta com a tradição heroica: “Primo a lançar não foste, ó soldado romano, / Brilhos de raios e as asas rútilas do escudo.” / “[...] Então, com foices / Chega a Discórdia e despedaça os carros trépidos. / Como quando a Tisífone as legiões romanas / E os chefes move, em cujas tropas, dos dois lados, / Águas e dardos respandecem [...]”.

Porque inconclusa, a epopeia de Valério Flaco (mais lenta do que a de Apolônio de Rodes, tanto em termos narrativos quanto dialógicos, pois muito amiúde o narrador dá voz aos principais personagens da trama lendária) nem por isso ficou incompreensível, pois sua matéria é matéria tradicional (oral e escrita) há muito conhecida do público leitor ou ouvinte. Assim, a partir do ponto em que se interrompeu o épico, sabia-se (e sabe-se) quais episódios faltavam para se completar a saga dos Argonautas, os quais incluem, *grosso modo*, o assassinato de Apsirto pela própria irmã e o espalhamento de seus restos mortais para atrasar o exército de Eetes; o encontro/enfrentamento com as Sereias, vencidas por Orfeu; a perda dos expedicionários nos desertos da Líbia, quando são obrigados a carregar a nau nas costas; a chegada ao Jardim das Hespérides, por onde passara recentemente Hércules e matara o dragão guardião do pomar, para horror das moças, que ainda assim ajudam os navegantes a encontrar água potável; o reencontro com o mar, através do auxílio divino; a chegada final ao porto de Iolcos, de onde a nau Argo é conduzida ao céu, transformada em constelação: na epopeia de Valério Flaco, além dos versos introdutórios (I. 1-4), há pelo menos dois outros momentos em que o narrador se reporta à elevação da sagrada Nau ao “Olimpo constelado”: I. 303-304 e V. 294-295. As três passagens, pode-se dizer, coadunam-se com a técnica narrativa e rememorativa do poeta, que amiúde se vale de algum modo de antecipação do desfecho narrativo, em prolepses abonadas pela tradição mítica das conhecidas histórias que sustentam o desenrolar de seu poema épico. Este, conforme já se enfatizou, tem por assunto e tema principais acontecimentos históricos muito contemporâneos a Valério Flaco, diferentemente do que é explorado na epopeia de Apolônio de Rodes.

No que tange ao tardio poema *Argonáuticas órficas* (ou *Argonáuticas de Orfeu*, em lembrança ao protagonismo do poeta-sacerdote na obra, e não por ser esta um documento da doutrina religiosa do Orfismo), sabe-se que é um poema anônimo, mas atribuído a Orfeu (como era praxe na tradição literária órfica) por causa da aura de autoridade e ancestralidade que o nome do poeta lendário garantia. O curto poema de 1376 versos hexâmetros é também uma narrativa épico-heroica (como as duas anteriores), apesar de não estar dividido em cantos, de ser narrado em primeira pessoa e de constituir-se como uma espécie de ensinamento do mestre Orfeu a seu discípulo Museu, neste particular assemelhando-se à épica didática – conforme postula Manuel Sánchez Ortiz de Landaluce no breve mas contundente estudo que fez publicar no livro organizado por Bernabé e Casadesús.

O estudioso, em vários momentos de seu texto, enfatiza que o desconhecido autor das *AO* é “[...] *un buen conocedor de la tradición* [...]” (SÁNCHEZ ORTIZ DE LANDALUCE, 2008, p.354) e detém “[...] *notable formación literaria* [...]” (p.363), embora de “[...] *exiguas dotes poéticas* [...]” (p.363), fato que então o levou a compor um “[...] *poema de calidad literaria mediocre* [...]” (p.363). Contudo, o ensaísta efetua um estudo detido dos aspectos literários da obra, enfatizando suas novidades em relação às anteriores sagas argonáuticas (o longo próêmio; a invocação a Apolo – e não às Musas –, de nítido caráter hínico; o certame poético-musical entre Orfeu e o centauro Quíron, na caverna deste, quando o poeta-viajor emite um hino teo-cosmogônico; a exposição didática dos acontecimentos; a narração em primeira pessoa, autobiográfica, dirigida a um tu – o discípulo Museu). Tais elementos somam-se ao fato de a nova epopeia ter por modelo as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, bem como revelam as prováveis leituras (diretas ou indiretas) que o anônimo autor teria feito da tradição literária órfica e do acervo geral da literatura greco-latina de sua época, conforme a seguinte avaliação de Sánchez Ortiz de Landaluce (p.356; grifos meus):

[...] *algunos estudiosos rechazan que el poeta anónimo hubiese leído estas obras [de Filóstrato, o Velho, de Sílio Itálico, de Valério Flaco etc.]; a su juicio, habría que considerarlas ramas de un mismo tronco común que nos es desconocido. Sin embargo, un detenido análisis de estos versos pone de manifiesto que las similitudes no se circunscriben únicamente al tema, sino que hay igualmente notables reminiscencias léxicas; este hecho, unido a una técnica compositiva basada a un tiempo en la **imitación y variación de los modelos literarios**, hace que cobre mayor fuerza la posibilidad de un contacto directo entre las AO y algunos versos latinos.*

As restrições do ensaísta dizem respeito à consideração do poema como documento da doutrina religiosa órfica (p.356-364), descartando-se assim a possibilidade de interpretação alegórica do terceiro épico (num caminho, portanto, diametralmente oposto ao efetuado por Francisco Ruiz Soriano), pois, ainda que se interprete essa tardia expedição argonáutica como “[...] *una manera alegórica de expresar la doctrina órfica de la purificación del alma* [...], *en realidad no parece que los escasos pasajes de temática religiosa fuesen en sentido estricto órficos.*” (p.363). Outros estudiosos, a exemplo do já citado Valverde Sánchez e de Raquel Martín Hernández (autora do artigo “*Rasgos mágicos en el mito de Orfeo*”, também publicado no livro organizado por Bernabé e Casadesús), apresentam argumentos diferentes: para a última, no período tardio de elaboração das *AO*, “[...] *el personaje mítico de Orfeo ha*

sufrido muchos cambios.” (MARTÍN HERNÁNDEZ, 2008, p.82), razão pela qual a caracterização de Orfeu como sacerdote seja aquela “[...] *del tipo de mago que conocemos a través de los Papiros Mágicos Griegos [...]*” (p.82), cuja invocação aos deuses tem por objetivo fazê-los atuar em favor do solicitante. Valverde Sánchez, por sua vez, frisa que o componente religioso sempre foi importante na atuação de Orfeu como argonauta, mas que nas *AO* tal aspecto foi sensivelmente acentuado, inclusive “[...] *en detrimento de otros personajes.*” (VALVERDE SÁNCHEZ, 1993, p.13), o que faz com que as inúmeras cenas rituais e sacrificiais (decorrentes do papel sacerdotal de Orfeu) constituam “[...] *un rasgo órfico en el poema [...]*” (p.12).

Seja como for, o estudioso Manuel Sánchez Ortiz de Landaluce (2008, p.354), ainda que ressalte a poderosa presença de Orfeu nas *AO*, “[...] *en los momentos en que peligra la expedición, como cantor, músico o sacerdote.*”, considera que o conhecimento de seu anônimo autor sobre o Orfismo (colhido nos muitos escritos sob o nome de Orfeu que circulavam na Antiguidade), por certo não ultrapassava o conhecimento médio de qualquer interessado da época, mas estava bem distante dos reais postulados da religião mística e iniciática dos órficos: “[...] *en ningún caso alcanzaría sus doctrinas básicas, sus creencias religiosas, la metempsicosis, la pureza de los iniciados o la prohibición de derramar sangre en los sacrificios.*” (p.364).

Expostos alguns elementos caracterizados da saga dos Argonautas e das três peças literárias que a recontam (com um intervalo entre si de pelo menos sete séculos), avaliemos agora mais detidamente o mito de Orfeu, herói que sofre violência – ao invés de impingir-la. Em linhas gerais, o arcabouço narrativo do ciclo órfico perfaz-se em quatro mitemas, o primeiro épico e os demais lírico-dramáticos, conforme se ajuizará. Epicamente, Orfeu teve ativa participação na viagem dos Argonautas, sendo suas principais funções ritmar, ao som da lira, o trabalho dos remadores; apaziguar, com sua música, as possíveis contendas entre estes; introduzi-los nos mistérios sagrados; presidir ritos propiciatórios e cerimônias religiosas e fúnebres; presidir aos cantos e festejos do casamento de Jasão e Medeia. Tais funções, fulcrais na epopeia de Apolônio de Rodes, arrefecem na de Valério Flaco – e esta é uma diferença interessante entre ambas, a evidenciar o contexto histórico-cultural em que foram escritas: no helenístico, ao nível de erudição, questionamento da tradição mítico-literária, consciência artesanal da obra e provas de engenho, há certo apreço a uma visão mítico-sacerdotal do poeta Orfeu, o que não quer dizer, absolutamente, que tal visão pague algum tributo aos influxos da

religião órfica, a qual conheceu larga difusão no cosmopolita período helenístico da cultura grega. No que concerne à última versão épica, datada tardiamente do séc. IV d.C., já se enfatizou que o estudioso Francisco Ruiz Soriano a interpreta sob um ponto de vista alegórico e sob o ponto de vista do Orfismo, como se a obra anônima fosse um documento fidedigno da doutrina, dos ritos e dos preceitos da religião misteriosa dos órficos, e como se Orfeu (que teria instituído tal religião) a tivesse aprendido em suas viagens pelo Egito. Na primeira citação abaixo, o estudioso avança a tese da expedição argonáutica como via ascética, valorizando inclusive o símbolo do Velo de Ouro (e do Cordeiro, depois, no âmbito do Cristianismo), enquanto na segunda transcrição particulariza os ritos purificatórios presentes na epopeia anônima:

Ese viaje de conocimiento es también una travesía por el camino del sufrimiento, vía de ascetismo que conduce por la purificación y expiación a la salvación tras superar todas las pruebas y dificultades, esos múltiples esfuerzos y obstáculos que encuentran nuestros héroes en su singladura para obtener finalmente el vellocino. Éste es una especie de tótem que pierde casi todo su valor una vez conseguido, porque era una mera excusa en ese camino de penas y castigos, en el fondo, lo que se logra es la sabiduría y el poder que la experiencia concede, la iniciación a unos misterios y ritos ejecutados en la travesía y que tienen como fin la purificación del alma. Sintomáticamente, el vellocino de oro es también un símbolo órfico en lo que tiene de materia áurea relacionada con lo divino: ese carnero de piel dorada connota, por un lado, representaciones dionisiacas de sacrificio y expiación (lo que será el cordero para el Cristianismo) y, por otro, es objeto de restitución de un pasado perdido [...] (RUIZ SORIANO, 2004, p.17).

*Los ritos de purificación abundan en las Argonáuticas órficas porque la obra es un **modelo iniciático de vida ascética**, de establecimiento de normas para la salvación, y donde la figura de Orfeo, **poeta y sacerdote**, marca el camino a seguir. Ya se aluden a las ceremonias purificadoras en el inicio de la partida expedicionaria, antes de ser iniciados en los misterios de Samotracia y en los funerales de Cícico, pero, sobre todo, van a adquirir relevancia tras la muerte de Apsirto [...] (RUIZ SORIANO, 2004, p.122; grifos meus).*

Nesta e em muitas outras páginas do estudo de Ruiz Soriano, além de poeta e sacerdote (ou “sacerdote hierofante”, como se lê à pág.23; ou ainda “poeta-hierofante”, à pág.54), Orfeu também é qualificado de “guía chamánico [e] bardo que tiene el poder visionario y profético” (p.71), além de (p.94) “mistagogo”; “teurgo”; adepto “del arte nigromántico entendido como mageia”; “mago del pharmakon”, que seria “el nigromante de los sortilegios y ceremonias mistericas”; e “mago cantor, el que por

medio del poder de la palabra y la música penetra en el alma de las cosas y de los seres para actuar sobre ellos.” Adiante (p.118), o autor enfatiza a ambiguidade e a oscilação dos poderes de Orfeu, no contexto das *Argonáuticas órficas*, entre o divino e o demoníaco (porque sacrificador a deuses olímpicos e ctônicos, no decorrer da narrativa), vendo-o como “*sacerdote y hechicero, celestial e infernal, olímpico [apolíneo, dir-se-ia] y dionisiaco*” e ressaltando estas e outras facetas do poeta-músico: “*adivino, chamán, profeta, mago y sacerdote de ritos secretos y ocultos.*”

Contudo, na perspectiva de Manuel Sánchez Ortiz de Landaluce, a defesa de Ruiz Soriano não parece bastar para caracterizar as tardias *Argonáuticas de Orfeu* como um documento válido da religião órfica, uma vez que este é um texto de conteúdo heroico – e não estritamente religioso. Por outro lado, sempre se deve ter em mente que uma é a religião dos órficos e sua doutrina calcada na iniciação mística e no rito ascético; e outra, muito diferente, é a literatura órfica (aquela atribuída a Orfeu, mas geralmente anônima, tal o poema que nos ocupa e os *Hinos órficos*):

Sea cual fuese su grado de conocimiento de las obras que bajo el nombre de Orfeo circularon durante la Antigüedad, todo parece indicar que se trataría, en cualquier caso, de un conocimiento de lo que se ha dado en llamar literatura órfica, en modo alguno de sus creencias religiosas, sus doctrinas fundamentales o su modo de vida. (SÁNCHEZ ORTIZ DE LANDALUCE, 2008, p.359-360).

Assim, os ritos sacrificiais descritos, bem como as preces a deuses olímpicos e subterrâneos, “[...] *no parecen ser órficos, sino tradicionales, comunes a los griegos, a excepción de ciertas prácticas que apuntan al ámbito de la magia y la teúrgia.*” (p.360). O autor acrescenta, em análise (p.360-363), que a obra descreve seis sacrifícios cruentos (quatro oficiados por Orfeu e dois por Jasão e o coletivo de heróis), mas estes, ao valer-se de abundantes mortes animais, se distanciam da prática órfica, que proibia todo e qualquer derramamento de sangue.

Já no período romano imperial, de restauração (séc. I d.C.), conquanto o poema de Valério Flaco siga de perto o de Apolônio, em evidente diálogo intertextual, a atmosfera religiosa é bem outra, sendo então suplantada pela pompa triunfal, a cooptação e o racionalismo de um tempo de conquistas, que continua o hábito romano de endeusamento dos imperadores e, por certo, é mais desapegado da tradição e dela utiliza-se como mero motivo de decoração: tudo isto, parece-me, talvez tenha colaborado para o questionamento e a descrença em relação aos deuses e mitos do

passado longínquo, bem como para o apagamento de seus atributos sagrados, numa reescritura que faz do mito-poeta lendário Orfeu uma espécie de mero escriba a serviço do narrador épico de Valério Flaco. Ou seja, no poema romano Orfeu é incumbido de uma ampla função narrativa, como substituto mesmo do narrador, conforme se tem nas seguintes passagens: no canto I. 471-473, o bardo reconta, para a tripulação, a lenda de Frixo e Hele, que deu origem a toda a aventura dos Argonautas; no canto IV. 348-421, quando estão chegando ao termo da viagem, ele narra a longa fuga de Io metamorfoseada em vaca, por ciúmes de Hera. Por um lado, a novidade compositiva representa um lastro com a ancestral tradição oral dos aedos e rapsodos gregos, ao entregar a narração de mitos antiquíssimos a um poeta ele mesmo lendário, portanto abalizado. Por outro, encarece a distância histórica entre o mundo mítico sagrado, oral, e a realidade de Roma, em que a escrita e as sessões de leitura são um hábito cultural e social recorrente e relevante, inclusive em relação às tragédias de Sêneca, por exemplo, feitas para a leitura pública e menos para o espetáculo teatral.

A meu ver, o novo modo narrativo utilizado por Valério Flaco reforça a antiga interpretação alegórico-racionalista dos mitos, explorando-os agora como simples elementos decorativos e comparativos (fato que vincará em larga medida, desde então, a literatura e as artes, as quais apenas na modernidade voltarão ao mito, novo ou antigo, como estruturante desta ou daquela obra), e está em consonância com outras produções literárias da época, ou um pouco posteriores. Penso sobretudo no **romance** latino *O burro de ouro* (séc. II d.C.), de Apuleio, que, para além de conservar uma joia preciosa da mitologia greco-latina, a lenda de Eros e Psique (relatada entre os livros IV e VI do romance) e a narração, no seu 11º e último livro, da interessante cerimônia de iniciação de Lúcio nos mistérios de Ísis (e Osíris), traz também muitas referências ao acervo mitológico antigo, explorando-o como exemplário ou elemento comparativo; ou como simples elemento de adorno e decoração; ou ainda como motivo e/ou “mola dramática” propulsora da narração, ao lado do gosto descritivo, das digressões e paradas súbitas, dos relatos paralelos, das interpelações ao leitor e dos questionamentos metalinguísticos, agora, porém – eis a grande novidade da narração de Apuleio, em relação ao poema sério de Valério Flaco –, sob aportes crítico-irônicos que beiram o cômico, o escracho, a desconstrução, a sátira e a paródia. No final do livro VI (28. 1.-6. – 29. 1.-5.), pela boca de Lúcio metamorfoseado em burro, e em seguida pela boca da donzela Cáríte, que fora raptada pelos ladrões que mantêm a posse do burro, tem-se a

seguinte passagem esclarecedora, que oferece a dubiedade constante da época em relação ao tratamento dos deuses, da Fortuna e da Providência:

28. 1. Pela minha parte, ao desejo voluntário de fugir e ao empenho em libertar a rapariga, juntava ainda o incitamento das pancadinhas que amiúde ela me dava, [...] 2. Ela, contudo, lançando profundos suspiros, olhava para o céu com ar inquieto e dizia:

3. – Vós, deuses celestiais, vinde por fim em meu auxílio, no meio desta aflição extrema; e tu, Fortuna demasiado cruel, põe termo a tamanha malvadez: já te aplaquei o bastante com estes miseráveis tormentos. 4. Quanto a ti, guardião da minha liberdade e da minha vida, se conseguires levar-me a salvo até casa, se me entregares a meus pais e ao meu elegante noivo, que reconhecimento será o meu, que honras te darei, com que iguarias te hei-de brindar! [...]

29. 1. Aliás, para além das iguarias delicadas, do lazer completo e da felicidade para a vida inteira, não te faltará sequer o prestígio da glória. 2. Na verdade, faço tenção de assinalar, através de um testemunho perpétuo, a memória desta actual fortuna e a intervenção da divina Providência, dedicando um quadro votivo que represente, no átrio de casa, a minha fuga agora em curso. 3. As pessoas virão contemplá-lo, e será escutada em contos populares e imortalizada pelo estilo dos eruditos a cândida história da ‘Nobre donzela a fugir do cativo em cima de um burro’. 4. Tu irás conseguir um lugar na galeria das maravilhas de antanho e, graças à certeza do teu exemplo, passaremos a acreditar que Frixo cruzou o mar montado num carneiro, que Arion conduziu um golfinho e que Europa se escarranchou no dorso de um touro. 5. E se Júpiter mugiu, de facto, sob os traços de um boi, então pode acontecer que, sob os traços deste meu burro, se esconda um qualquer ser humano ou alguma divina entidade. (APULEIO, 2007, p.149-150).

Embora longa, a passagem é interessante porque testemunha os novos usos e costumes, histórico-culturais e literários, em relação aos mitos, deuses e heróis (a “galeria das maravilhas de antanho”, propícia a receber mais um conviva: o heroico burro salvador de donzelas), bem como ao endeusamento de criaturas (no caso, o burro imortalizado numa obra de arte, um “quadro votivo” domiciliar, e não mais num templo público, que passará a ser contemplado pelo povo crédulo). A citação ressalta, inclusive (porque exemplar dos muitos procedimentos metalinguísticos que perpassam a obra de Apuleio), aspectos novos da própria literatura: esta ainda se vale da pena e do “estilo dos eruditos” (a epopeia e a tragédia em versos, muito claramente), mas se enriquece cada vez mais com o estilo vulgar dos “contos populares” em prosa, cujos relatos entrelaçados, que vão brotando uns dos outros aos borbotões, são alimentados pelo rocambolesco, o escabroso, o galante e o amoroso, o crime e a violência, a magia e a religião, a mitologia e a própria literatura.

Ao “quadro votivo” domiciliar pintado ou esculpido no átrio da casa, no romance de Apuleio, pode-se contrapor, numa espécie de leitura ecfrásica, a requintada decoração do templo de Apolo na Cólquida, na epopeia de Flaco (V. 407-454): a narrativa escultórica, forjada pelo próprio Hefesto, faz referência à genealogia solar dos colcos e traz resumida toda a saga do Velocino de Ouro e dos Argonautas, com ênfase na relevância de Medeia no desenrolar dos acontecimentos. Por um lado, é mais um modo de antecipação narrativa encontrado pelo poeta, pois a centenária história gravada/esculpida se efetivará na epopeia que se narra; por outro, é mais uma espécie de entrelaçamento intertextual e/ou intersemiótico com a tradição, uma vez que a decoração do templo apolíneo, na épica romana, repercute a descrição do escudo de Aquiles na *Iliada* homérica e o de Eneias na epopeia de Virgílio. Uma análise mais acurada, obviamente, evidenciaria as diferenças histórico-culturais das várias descrições e narrações plástico-literárias mencionadas (escudos; decoração de templo; quadro votivo), seja em relação a usos e costumes, a estilos artísticos ou a crenças e cosmovisões. Por sua vez, em termos abonadores do pendor épico e coletivo da empresa argonáutica, tais usos culturais amplos de temas e motivos míticos podem ser atestados, arqueológica e iconograficamente, em vasos de diversa procedência e na métopa (séc. VI a.C.) do Tesouro de Sícion em Delfos (estudados, no livro coordenado por Bernabé e Casadesús, sobretudo por Ricardo Olmos no artigo “*Las imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo*”), na qual se encontra esculpido, além de um grupo dos audazes navegantes com suas lanças e escudos, o músico Orfeu num conjunto surpreendente, o que comprova sua associação ancestral aos desbravadores do mar:

Para nuestra sorpresa, dos son las figuras que pulsan la cítara, una barbada y otra imberbe, enmarcadas por los dos Dioscuros a caballo y frontales. La enigmática duplicidad es intencional. Se supone a Orfeo, sin unanimidad, en el varón barbado. La diferencia de edad (barbado / imberbe) puede indicar jerarquía (maestro / discípulo) en el viaje iniciático de guerreros aristócratas. (OLMOS, 2008, p.145-146).

Voltando ao mito de Orfeu, agora em termos lírico-dramáticos e considerando-se a farta tradição literária e artística que advém dos gregos e latinos (sobretudo Virgílio e Ovídio, cujas obras cristalizam aspectos fundamentais do ciclo órfico) e chega aos modernos e contemporâneos (a ópera e o cinema, por exemplo), assim se pode sintetizar os outros três mitemas da narrativa de Orfeu (ou Orfeu e Eurídice, uma vez que esta,

doravante, passa a ser peça-chave no destino do poeta, que, na épica, convivia quase que exclusivamente com o universo masculino heroico): primeiro, o amor de Orfeu pela ninfa Eurídice leva-o a casar-se com ela, mas a amada logo lhe é arrebatada pela morte, picada que fora por uma serpente ao fugir do cerco amoroso de Aristeu. Em decorrência da perda, Orfeu procede à famosa catábise, pois desce ao Hades para resgatar a esposa dos mortos: ele o consegue, mas ao olhar para trás infringe a proibição dos reis infernais e perde Eurídice definitivamente (a segunda morte de Eurídice, tão cantada pelos poetas líricos). Por fim, Orfeu teria fundado um culto de mistérios a partir dos segredos que aprendera em sua viagem infernal (pois a catábise pressupõe, sempre, um aprendizado secreto, extraordinário, vedado ao comum dos homens) – e/ou ao Egito, aonde teria ido para aprender e iniciar-se nos ritos de mistérios. Seja porque às mulheres era vedado o culto órfico; seja porque a estas Orfeu passa a preferir os rapazes, desolado com a perda de Eurídice e fiel à sua memória, o fato é que ele encontra a morte de forma violenta, dilacerado pelas furiosas e enciumadas bacantes da Trácia. Os pedaços do corpo morto de Orfeu foram recolhidos pelos deuses Apolo e Dioniso, que lhe deram sepultura, mas a cabeça do bardo, ao som da lira, desceu o rio Hebro ainda cantando e foi ter ao mar, aportando finalmente nas praias da ilha de Lesbos, onde foi sepultada com honras fúnebres. Sempre segundo a tradição, o local passa a ser sacralizado em importante oráculo, enquanto Orfeu, agora ao lado de Eurídice, encontra repouso na ilha dos Bem-Aventurados, sendo sua lira catapultada ao céu, em pedido das Musas a Zeus, que então a transforma na constelação da Lira: o catasterismo desta é bem conhecido e está narrado em *Mitología del firmamento*, obra do grego Eratóstenes (séc. III a.C.), que se trasladou a Alexandria e nesta cidade, conhecida capital do período helenístico, além de privar com o poeta Calímaco, foi sucessor de nosso Apolônio de Rodes na direção da Biblioteca. Vale lembrar que a nau Argo também foi objeto de catasterismo, o qual está justamente narrado na interessante obra de Eratóstenes.

Aos quatro mitemas aqui sumarizados, acrescenta-se o atributo geral e inconfundível do Orfeu lendário (o poeta portador e tocador da lira, cujo canto aliciante de/move animais, pedras e árvores, mas também homens e deuses, como Hades e Perséfone – ou as Sereias, por ele vencidas no canto IV do poema de Apolônio), e ter-se-á muito claramente compreendido porque Orfeu é tido por herói civilizador, que ultrapassa a natureza e, mais afeito à *pólis*, ensina e comove pelo poder e pela sabedoria do canto (música e poesia, fundamentos da educação grega), e portanto se distancia das façanhas grandiosas de Hércules ou Teseu.

É a partir desse conjunto de mitemas e atributos gerais, pois, que Orfeu continua a fascinar gerações de poetas, escritores e artistas diversos, que estão sempre a reelaborar (num movimento típico de reescritura do mito, que nossas três epopeias já exemplificam) a viagem maravilhosa e a patética história do rapaz e sua amada, entretanto em contextos sociais e histórico-culturais muito diferentes da origem, o que acaba por problematizar (e enriquecer) a própria tradição. No Brasil moderno, conquanto não tenhamos um poema épico sobre o bardo e seus amigos Argonautas (muito embora o longo *Invenção de Orfeu*, em 10 cantos, publicado por Jorge de Lima em 1952, possa ser lido como um poema de viagem iniciática, em vários níveis), somemos às incontáveis composições líricas de nossos melhores poetas, ao menos duas peças de nosso teatro: *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinicius de Moraes, e *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes (1976), ambas “tragédias cariocas” que transportam os mitos de Orfeu e Medeia, respectivamente, para a realidade social conflituosa dos morros e favelas do Rio de Janeiro.

Em termos caros à religião órfica de mistérios, que tinha em Dioniso um de seus deuses cultuais, o esquiteamento de Orfeu pode ser compreendido como uma atualização ritual do dilaceramento do primeiro Dioniso, o Zagreu, morto e devorado pelos Titãs. Do menino, apenas o coração se salvou, e foi a partir deste órgão que Zeus pôde fecundar Sêmele, a mãe do segundo Dioniso – o deus do teatro, da vinha, da embriaguez e da inspiração, conforme o conhecemos. Segundo se crê nos postulados doutrinários órficos, das cinzas misturadas dos Titãs (elementos ctônicos, presos à Terra e à matéria) e do Dioniso infante (representante do elemento divino e imortal) foi que nasceram os homens, seres dúbios por natureza, destinados à morte, mas cuja salvação *post mortem* estava entre os fundamentos escatológicos do Orfismo (porque criam na imortalidade da alma e na metempsicose), que prescrevia ainda uma vida reta, baseada na iniciação cultural e na observação de ritos de purificação, bem como de preceitos como o vegetarianismo e a moderação dos costumes. Sincrético, o Orfismo (evidente, como prática religiosa, desde o séc. VI a.C., mas de inaudita difusão no período helenístico), se definiria melhor como religião pessoal ou modo de vida místico-filosófico mais pessoalizado e cosmopolita, em contraposição à religião oficial da *pólis*, o que talvez explique o fato de o Orfismo ter sido assimilado, em vários de seus elementos, por alguns importantes filósofos gregos (Empédocles, Platão) e por aquelas correntes sincréticas dos períodos helenístico e romano (estoicismo, epicurismo, neoplatonismo...), mais voltadas para o homem e seus problemas pessoais.

Evidente que a morte violenta do poeta lendário Orfeu não se encontra explorada em nenhum dos três poemas épicos em análise (afinal, os Argonautas são heróis jovens e belos e íntegros, acima dos humanos comuns, e sua viagem inaugural, segundo se viu, pode ser compreendida no patamar dos ritos de passagem ou de iniciação), porém cabe frisar novamente que é na épica de Apolônio de Rodes e na anônima tardia que se percebe de modo mais saliente certa atmosfera místico-religiosa, de base ritual/iniciática/mistérica, a perpassar vários dos atos do Orfeu poeta-sacerdote. Tal diferença exacerbada chama a atenção porque as várias religiões de mistérios gozaram de privilégio e de renovado interesse sócio-cultural entre egípcios e depois gregos e romanos, mas sua presença é irrelevante no poema de Valério Flaco, conquanto seja ele, na opinião de Ruiz Soriano, “[...] *quien mejor describe el rito de purificación con todos los pasos que deben seguirse y recreándose en valiosos detalles [...]*” (RUIZ SORIANO, 2004, p.122) – o estudioso refere-se ao argonauta Mopso (adivinho e sacerdote filho de Apolo), o qual é encarregado, depois dos funerais do rei Cícico (canto III), de proceder aos rituais de purificação para que a cólera da deusa Reia seja aplacada e a nau enfim possa seguir viagem.

Por outra via, o autor latino parece ter querido enfatizar as ações concretas e heroicas do general Vespasiano, entre as quais sua vitória nas guerras da Judeia e sua participação na expedição naval que pela primeira vez contornou o mar da Caledônia (atual Escócia), num feito que se iguala ao dos navegantes da Argo. Aclamado imperador de Roma em 69 d.C. pelos exércitos do Oriente, Vespasiano (o fundador da dinastia de Imperadores Flávios, que inclui a si, a Tito e a Domiciano) aplica-se agora com mais urgência, em palavras do tradutor de Flaco no Brasil, à sua tarefa de “[...] buscar restaurar a solidez das instituições de poder e a estabilidade sócio-econômica conhecidas pelos romanos nos anos do começo do Império.” (GOUVÊA JÚNIOR, 2010, p.15). Sem descuidar do pão e do circo para o povo (pois é ele quem manda construir o portentoso Coliseu), o ambicioso programa de restauração de Vespasiano coloca ênfase na “[...] reconstrução dos templos dedicados aos antigos imperadores divinizados [...]” (p.15), na construção de novos monumentos comemorativos, na produção de faustosos triunfos advindos de conquistas bélicas e na “[...] reemissão de moedas com a efigie dos príncipes anteriores, mas com inscrições atualizadas, a fim de ligar a imagem dos novos detentores da dignidade imperial à dos antigos descendentes dos Júlio-Cláudios.” (p.16), uma vez que a nova dinastia não descendia de antepassados ilustres.

Para sua legitimação, portanto, coube papel preponderante à literatura, que, no caso de Flaco, colocou-se sob inspiração e emulação do Virgílio da epopeia *Eneida*, o cantor por excelência da Roma faustosa e grandiosa do período do Divino Augusto, fundador do Império. Outras características dessa nova época literária de legitimação foram (GOUVÊA JÚNIOR, 2010, p.16-17): o rechaço às inovações, ao patetismo e ao exagero da literatura produzida entre os governos de Tibério e de Nero; a tentativa de retomada das formas, modelos e gêneros literários do passado augusto (sobretudo Virgílio); a revivescência dos mecenatos imperiais e privados; o “[...] rígido controle imperial dos Flávios não só da literatura, mas de toda a propaganda do período [...]” (p.17); a estreita colaboração entre artistas/intelectuais e regime imperial, o que acabou por cooptar e direcionar os escritores, agora mais preocupados em produzir poesias laudatórias e de circunstância, ou encômios e panegíricos adulatários ao Imperador. Numa expressão, “literatura de decadência”, conforme a história da literatura e da cultura enfatizará através dos séculos, em desprezo às produções do período. “Literatura de decadência” que, segundo Curtius (1959, p.346-347), fez nascer morto o épico de Valério Flaco, com o que corrobora o severo juízo de J. W. Mackail (apud CURTIUS, 1959, p.346) sobre o poeta romano: “*Es verdad que no fue capaz de destruir el perenne encanto de la leyenda del Vellón de oro, pero hizo todo lo razonablemente posible para conseguirlo*” – avaliações que Curtius arremata do seguinte modo, conquanto não se possa concordar inteiramente com ele: “*El tema de los Argonautas – aparte de las tragedias de Medea – no ha sido objeto de ninguna exposición épica de altos vuelos.*” (CURTIUS, 1959, p.347). Enfim, “literatura de decadência” que no final do século XIX será alçada a estranha positividade, pois muitíssimo apreciada pelo requintado Des Esseintes, o protótipo do decadentista *fin-de-siècle* imortalizado no romance *À rebours* (1884), de J.-K. Huysmans.

Seja como for, é nesse contexto que Valério Flaco escreve sua obra, tendo por modelo e referência intertextual não apenas o Virgílio da *Eneida*, mas também o Apolônio de Rodes das *Argonáuticas* e, claro, todo o arsenal da mitologia greco-latina (conforme já se frisou à exaustão), ao fim conseguindo, de acordo com a avaliação do tradutor Gouvêa Júnior (2010, p.21), “[...] conferir à narrativa uma certa dose de originalidade, ao adaptar a velha temática grega a feições e valores típicos latinos.” E é para fazer jus à figura heroica, reformista e divinizada do Imperador Vespasiano que, ao fim e ao cabo, Hércules acaba por ocupar o papel de grande herói modelar do poema de Flaco, cuja sombra perpassa toda a narrativa e cujos feitos arquiconhecidos são sutil ou

explicitamente referenciados em diversos momentos da epopeia, em entusiásticos louvores que repercutem a sanha empreendedora e os próprios feitos de Vespasiano restaurador. Assim, embora ausente de grande parte da aventura argonáutica, abandonado que fora no canto III da versão de Valério Flaco, ninguém melhor do que o invencível filho de Zeus e Alcmena para ser posto à prova e, em consequência, a serviço da propaganda dos feitos do Imperador, suplantando o débil chefe Jasão e outros argonautas veneráveis: afinal, se a saga argonáutica capitaneada por este é um relato mítico que se perde nas brumas do passado, improvável, a saga argonáutica capitaneada por Vespasiano, contornando pela primeira vez o mar da distante Caledônia, é um feito real e comprovado pela História, digno de glória e fama, que enfim realiza, positivamente, a alegoria contida no relato mítico antiquíssimo.

Tal visão positiva do valoroso e pio Hércules, ora aplicada ao também valoroso e pio Imperador romano, é uma construção ideológica que serve ao escritor Valério Flaco como uma luva, claro está, mas se coaduna à tradicional e gradativa construção da imagem positiva do Hércules herói pan-helênico que se foi elaborando na literatura grega, conforme o instigante estudo de Maria de Fátima Silva, “Da violência à civilização. Hércules, o Super-Homem da Antiguidade” (publicado no volume 65 da revista *Humanitas*, 2013, da Universidade de Coimbra). Neste, a autora preocupa-se em estudar o “desenvolvimento” do herói apenas no contexto grego, a partir de cinco autores fundamentais do repertório literário grego, evidenciando como, através da literatura, o perfil do herói vai mudando de violento e feroz a libertador, civilizador e *polites*: Homero (*Iliada*), Hesíodo (*Teogonia*), Pseudo-Hesíodo (*Escudo de Hércules*), Píndaro (cujas várias odes olímpicas referem-se ao lendário fundador dos Jogos Olímpicos) e Eurípides (*Alceste* e *Hércules furioso* – tema, posteriormente, de uma homônima tragédia de Sêneca). A estudiosa, claro está, não se reporta à obra “menor” de Valério Flaco (pois, repita-se, o seu enfoque é o contexto arcaico-clássico grego, não o latino), mas é evidente que esta (mais do que a epopeia de Apolônio de Rodes) acrescenta tijolos e argamassas fundamentais para a construção da positividade funcional do herói Hércules, agora (no contexto romano) tido como patrono, exemplo e espelho do reformista Imperador Vespasiano. Aliás, a estudiosa Maria de Fátima Silva sequer se reporta aos dois poemas épicos que nos ocupam, como se não fosse relevante, mítica e literariamente, a participação do filho de Alcmena entre os Argonautas. As duas obras “menores” de fato são tardias em relação a tais feitos pré-homéricos, mas penso mesmo que ambas são necessárias para a compreensão e o equacionamento do

perfil de nosso herói, uma vez que a “[...] tarefa civilizacional de tornar os mares seguros à navegação [...]” (SILVA, 2013, p.19) não foi um trabalho pessoal/particular de Hércules (que se somaria aos seus 12 mais conhecidos), mas sim um feito coletivo, social, que congrega outros tantos 50 heróis, menos ou mais notáveis (Orfeu e os Dióscuros, por exemplo), que tradicionalmente ficaram conhecidos, no plural (ao contrário da singularidade hercúlea), como **os Argonautas**.

À guisa de conclusão, ressalte-se que ao longo dos séculos, na tradição greco-latina, a saga dos Argonautas foi contada e recontada de várias maneiras, numa espécie de reescritura incessante do mito que atingiu a Idade Média (BRUNEL, 1999) e nossa própria contemporaneidade (o mitógrafo e romancista Robert Graves, por exemplo, escreveu o seu *The golden fleece* em 1944 – *La toison d’or*, na tradução francesa de 1964). Ler, observar e estudar as variantes do mito nas várias versões é um interessante exercício de intertextualidade e de observação das fecundas relações intersemióticas, interculturais e interdisciplinares entre literatura, mitologia, arte, arqueologia, religião, história e filosofia, uma vez que a crença de um Hesíodo não é a mesma que sustenta mitógrafos bem posteriores como Apolodoro, Higino e outros, que viveram em diferentes espaços sócio-históricos e culturais. Sem contar que a “descença” destes últimos, menos ou mais racionalistas, repercute o *logos* criterioso com que a filosofia, desde seus inícios, questionará o *mythos*.

No que concerne às três epopeias que vimos acompanhando, mister é aplicar o juízo genérico de José B. Torres Guerra na “Introducción” que escreve para a sua tradução de *Mitógrafos griegos*, com o qual se deve concordar: “*Lo que debemos destacar en todo caso es que la reelaboración de materiales previos no veta la introducción de elementos novedosos [...]*” (TORRES GUERRA, 2009, p.194-195). Isto é evidente sobretudo no poema épico de Valério Flaco, cuja “romanidade”, a despeito do uso da saga argonáutica (de matriz grega) e da figura tutelar de Hércules (herói pan-helênico), é patenteada do começo ao fim da narrativa. Em suma, sendo as três epopeias releituras e reescrituras do mito dos Argonautas, em geral, e do mito de Orfeu, em particular, na perspectiva deste ensaio, em contextos bem diferentes e numa distância de pelo menos sete séculos, novamente frisemos as diferenças básicas que repontam entre as duas primeiras: a de Valério Flaco é umbilicalmente ligada à história romana, e de certo modo utiliza-se da mitologia e da literatura para enaltecer a figura do Imperador, enquanto a de Apolônio de Rodes, desligada da história de Alexandria ou da história da

Grécia ou do Egito, é muito mais vincada pelo vetor esteticista, atemporal, que ditou as regras da literatura e da arte helenística, preocupando-se amiúde com os aspectos construtivos, a erudição e a etiologia, não descuidando de ombrear a figura de Orfeu, poeta e sacerdote (e espécie de chefe espiritual da expedição), com a figura marcial de Jasão, o supremo chefe militar da aventura. Sem descurar dos aspectos formais¹⁰ (ressaltados pelo tradutor brasileiro), os *Cantos argonáuticos* de Flaco, por seu turno, predicam um tratamento decorativo aos deuses (de acordo com o racionalismo da época) e, no que tange a Orfeu, dota-o de clara função narrativa auxiliar do narrador épico, mas sem qualquer transcendência. No caso das *Argonáuticas órficas*, embora esta obra tardia tenha sido vazada em língua grega, não há nela indicação precisa de autoria e de local em que foi escrita (Grécia? Egito? Magna Grécia?), o que dilui qualquer tentativa de se lastrear a obra a determinado contexto histórico-social (como é evidente na versão de Valério Flaco, sobretudo). Por outro lado, a proeminência dada à personagem Orfeu, que narra em primeira pessoa, ao discípulo Museu, sua participação na saga dos Argonautas, é de sumo interesse para se averiguar como tal versão aproveita e reescreve, em nova clave intertextual, seja a tradição da mitologia grega; seja a tradição da literatura greco-latina (concernente ao mito dos Argonautas); seja a tradição particular da literatura órfica – conquanto não se possa dizer que o anônimo autor, com sua releitura, esteja a nos iniciar na doutrina, nos preceitos, nos ritos e nos mistérios dos antigos ofícios órficos.

Referências:

APOLODORO. **Biblioteca**. Introducción de Javier Arce. Traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Gredos, 2001 (Biblioteca Clásica, 85).

APULEIO. **O burro de ouro**. Tradução do latim e introdução de Delfim Leão. Lisboa: Cotovia, 2007.

¹⁰ Em relação aos aspectos formais e/ou de construção, muito já se insistiu neste particular, mas cumpre frisar ainda uma vez que, se comparadas às epopeias de Homero, a de Apolônio e a de Flaco são muito diferentes destas, pois a alexandrina completa-se em quatro cantos e a romana, em oito, enquanto a anônima não se divide em cantos, mas se perfaz na narração corrida da saga marítima. Porém, a estrutura dos dois poemas épicos autorais (e menos o anônimo, tardio) tende a respeitar, por exemplo, os ditames gerais do gênero épico, com exórdio (proposição e invocação), dedicatória, catálogo de heróis, aparato maravilhoso (divino e grotesco), descrições vagarosas e pormenorizadas, apreço pelas forças da Natureza e exploração de seus efeitos dramáticos, narrações entremeadas por acontecimentos históricos etc. Neste particular, Flaco é sempre mais redundante que Apolônio, chegando mesmo a explorar a erupção do Vesúvio no dia 24 de agosto de 79 d.C. (IV. 507-509): “Qual quando, por azar, a ruir troou Vesúvio, / Letal à Hespéria, e mal caiu, a chuva ígnea / Cobriu as vilas do oriente com suas cinzas”.

- BERNABÉ, A. Orfeo, una 'biografía' compleja. In: BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F. (Coords.). **Orfeo y la tradición órfica**: un reencuentro. Madrid: Akal, 2008a. p.15-32.
- _____. Viajes de Orfeo. In: BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F. (Coords.). **Orfeo y la tradición órfica**: un reencuentro. Madrid: Akal, 2008b. p.59-74.
- BRUNEL, P. Orphée et les Argonautes. **Revue de littérature comparée**, Rennes, n.292, p.483-498, Octobre-Décembre 1999.
- BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Prefácio à edição brasileira de Nicolau Sevcenko. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.
- CALDAS, T. E. de A. *Os argonautas*, de Apolônio de Rodes, e a tradição literária. **Codex**, Rio de Janeiro, v.1, n.2, p.85-104, 2009.
- CURTIUS, E. R. La nave de los Argonautas. In: _____. **Ensayos críticos acerca de literatura europea**. Traducción de Eduardo Valentí. Barcelona: Seix Barral, 1959 (Tomo II). p.331-369.
- ERATÓSTENES. **Mitología del firmamento** (Catasterismos). Introducción, traducción y notas de Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Alianza, 2012.
- FLACO, G. V. **Cantos argonáuticos** – Argonáutica. Tradução do latim, introdução e notas de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH/FLUC), 2010.
- FLACUS, V. **Argonautiques**. Texte établi et traduit par Gauthier Liberman. Paris: Les Belles Lettres, 2003 (Tome I – Chants I-IV).
- _____. **Argonautiques**. Texte établi et traduit par Gauthier Liberman. Paris: Les Belles Lettres, 2002 (Tome II – Chants V-VIII).
- GARCÍA GUAL, C. **Introducción a la mitología griega**. 3.ed. Madrid: Alianza, 2013.
- GAZZINELLI, G. G. (Org. e trad.). **Fragments órficos**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- GOUVÊA JÚNIOR, M. M. Introdução. In: FLACO, G. V. **Cantos argonáuticos** – Argonáutica. Tradução do latim, introdução e notas de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH/FLUC), 2010. p.15-27.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, R. Rasgos mágicos en el mito de Orfeo. In: BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F. (Coords.). **Orfeo y la tradición órfica**: un reencuentro. Madrid: Akal, 2008. p.75-90.

OLMOS, R. Las imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo. In: BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F. (Coords.). **Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro**. Madrid: Akal, 2008. p.137-177.

[ORFEU]. **Argonáuticas órficas. Himnos órficos**. In: PORFÍRIO. **Vida de Pitágoras**. Introducciones, traducciones y notas de Miguel Periago Lorente. Madrid: Gredos, 1987a (Biblioteca Clásica, 104). p.63-241.

_____. **Les Argonautiques orphiques**. Texte établi et traduit par Francis Vian. Paris: Les Belles Lettres, 1987b.

RODAS, A. de. **Argonáuticas**. Introducción, traducción y notas de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Gredos, 1996 (Biblioteca Clásica, 227).

RODES, A. de. **A argonáutica**. Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1989.

RUIZ SORIANO, F. **El mito de Orfeo en las Argonáuticas**. Barcelona: MRA, 2004.

SÁNCHEZ ORTIZ DE LANDALUCE, M. *Argonáuticas órficas*. In: BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F. (Coords.). **Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro**. Madrid: Akal, 2008. p.349-364.

SILVA, M. de F. Da violência à civilização. Hércules, o Super-Homem da Antiguidade. **Humanitas**, Coimbra, vol. LXV, p.9-26, 2013.

TORRES GUERRA, J. B. Introducción. In: _____. (Introd., trad. y notas). **Mitógrafos griegos: Paléfato. Heráclito. Anónimo Vaticano. Eratóstenes. Cornuto**. Madrid: Gredos, 2009 (Biblioteca Clásica, 376). p.189-199.

VALVERDE SÁNCHEZ, M. Orfeo en la leyenda argonáutica. **Estudios clásicos**, Madrid (Sociedad Española de Estudios Clásicos), t.35, n.104, p.7-16, 1993.

**A APREENSÃO LÍRICA DO REAL: VARIAÇÕES SOBRE (ALGUMA)
POESIA DE ASTRID CABRAL****THE LYRIC APPREHENSION OF REALITY: VARIATIONS ON (SOME)
POETRY BY ASTRID CABRAL**Henrique Marques SAMYN¹

Resumo: Este ensaio propõe uma interpretação da poesia de Astrid Cabral, analisando como as esferas racional e afetiva são concebidas como complementares no que tange à apreensão do real pela subjetividade.

Palavras-chave: Astrid Cabral; poesia brasileira; subjetividade; poética.

Abstract: *The essay proposes an interpretation of Astrid Cabral's poetry, analysing how rational and affective spheres are taken as complementary in the apprehension of reality by the subjectivity.*

Keywords: Astrid Cabral; Brazilian poetry; subjectivity; poetics.

1. Primeira variação: da formação do lirismo

“Convivo com a poesia desde o jardim da infância”, afirmou Astrid Cabral em uma entrevista (2015, p. 359). Por conta dessa relação íntima com a poesia que se estende ao longo de toda a vida; por conta das circunstâncias particulares em que, ao longo do tempo, a escritora produziu sua obra literária; por conta da importância de elementos subjetivos – que serão extensamente analisados neste ensaio² – em sua poética, começo com um breve e parcial esboço da trajetória biográfica de Astrid Cabral.

Nascida em Manaus, a futura escritora era ainda muito jovem quando viajou com os pais por Salvador, Niterói e Recife. Aos quatro anos, após a morte do pai, retornou à casa dos avós maternos, passando a morar num sobrado em frente ao Palácio Rio Negro. Aprendeu a ler aos cinco anos, com uma professora portuguesa da vizinhança que, “sem usar a temível palmatória de algumas escolas”, apresentou-lhe um “mundo mágico de fábulas e contos de fada” (2008a, p. 16) – episódio significativo por ensejar um conhecimento da leitura não marcado pela obrigação ou pelo punitivismo, o que pode haver fomentado uma percepção lúdica das palavras resgatada em alguns

1 Professor Adjunto do Departamento de Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa e Filologia, Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) – Rio de Janeiro – Brasil. Email para contato: marquessamyn@gmail.com.

2 Este texto sintetiza, revisa, amplia e reelabora diversos artigos recentemente publicados por mim em torno da obra de Astrid Cabral; cf., na bibliografia: Samyn, 2008, 2009, 2012, 2013, 2015.

poemas de Astrid acerca da infância³.

Astrid frequentou o Colégio das Dotoreias entre os seis e oito anos, deixando-o “em protesto contra o diversificado tratamento dado às alunas, segundo a posição sócio-econômica” (2008a, p. 16); concluiria o primário em outra instituição, o Grupo Escolar Barão do Rio Branco, por ela percebido como mais democrático. Descobrimo a literatura aos onze anos, meia década mais tarde publicou seus primeiros artigos e crônicas na imprensa local. Aos dezoito anos, Astrid ingressou na antiga Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio de Janeiro, para estudar Letras Neolatinas; já formada, casada com o poeta Afonso Félix de Sousa e mãe de dois filhos, mudou-se para Brasília, integrando a primeira turma de docentes da recém-fundada UnB.

Astrid só viria a revelar-se escritora em 1963, com a publicação do livro de contos *Alameda*, aliás concluído cinco anos antes; já o seu (mais conhecido) talento poético permaneceria latente por outros dezesseis anos, por força da vida familiar e dos afazeres profissionais – o que evidencia o peso imposto pela sociedade patriarcal às mulheres. Esse ponto específico foi abordado por Astrid em uma entrevista na qual observou que, no caso da mulher escritora, “a qualidade de sua vida enquanto esposa/mãe/dona de casa na atual conjuntura (ausência de creches e o trabalho doméstico que nem sempre o companheiro aceita dividir) atrapalha a disponibilidade necessária à expansão de seus dons” (2015, p. 340). Por conta disso, apenas em 1996, aposentada do serviço público, Astrid encontraria condições que lhe permitiriam dedicar-se mais intensamente ao labor literário: se antes as circunstâncias impunham à sua produção um ritmo irregular, agora finalmente poderia mergulhar na tarefa criativa, construindo uma das obras poéticas mais importantes da recente história literária brasileira. Aos livros até então publicados esparsamente – além dos já citados, *Ponto de cruz* (1979); *Torna-viagem* (1981); *Lição de Alice* e *Visgo da terra* (1986); e *Rês desgarrada* (1994) – , somaram-se *Intramuros* (1998), *Rasos d’água* (2003), *Jaula* (2006), *Ante-sala*⁴ (2007), *Palavra na berlinda* (2011) e *Infância em franjas* (2014), além de diversas coletâneas.

Meu objetivo neste artigo é apresentar algumas considerações em torno de alguns aspectos específicos da produção astridiana; mais especificamente, uma reflexão em torno da figuração da subjetividade em sua poesia, com ênfase no que denominarei

3 Veja-se, p. ex., a análise de “A mágica das palavras”, na parte final deste trabalho.

4 O título da obra não segue as normas do novo acordo ortográfico por opção da autora.

apreensão lírica do real – conceito cujo sentido será esclarecido ao longo do texto. Por conta da necessidade de estabelecimento de um recorte que viabilize esta tarefa, trabalharei principalmente, mas não exclusivamente, com poemas constantes de obras compostas entre 2007 e 2014.

Por esse mesmo motivo, optei por iniciar o ensaio com algumas observações de cunho biográfico; penso que elas explicitam dois aspectos da trajetória pessoal da escritora cruciais para uma compreensão de sua produção literária. De um lado, há as vivências da infância e da adolescência, nas quais o aprendizado da leitura e o convívio com a literatura ocuparam um lugar central; participando de uma subjetividade em formação, essas experiências inevitavelmente possibilitaram que nela o lirismo se consolidasse como modo primário de apreensão do real. De outro lado, há que se observar o tempo transcorrido até que a obra lírica astridiana viesse a lume com maior regularidade – o que possibilitou que isso ocorresse quando a escritora já alcançara um nível de amadurecimento que lhe facultaria conferir ao texto poético uma mundivisão autêntica e progressivamente mais densa.

2. Segunda variação: lirismo e subjetividade

Uma das características mais evidentes da poesia astridiana é a diversidade temática – algo patente, inclusive, na organização de uma das antologias de sua obra, especialmente relevante por facultar à autora a seleção e ordenação dos poemas recolhidos; com efeito, ao preparar *50 poemas escolhidos* (2008b), Astrid Cabral optou por estruturar o volume a partir de cinco núcleos temáticos: “Passagem”, “Paisagem”, “Paixão”, “Protesto” e “Pensamento”. Isso não apenas permite entrever a versatilidade de seu estro, como também sinaliza para o fato de sua obra conceder igual atenção a vertentes que, nas produções de outros autores, costumam predominar; com efeito, na lírica astridiana conjugam-se a ação e o pendor contemplativo, os afetos e a racionalidade crítica – de modo a perpassar toda a complexidade própria da existência humana. Por outro lado, afastando-se da pretensão de “poetizar o banal” característica de parte considerável da poesia contemporânea, Astrid parece comprometida com uma tarefa diversa, a saber: a construção de uma hermenêutica do real que seja fundamentalmente determinada pela experiência lírica. Conquanto a princípio essa

diferença possa parecer pouco importante, ela ganha relevo quando se considera o papel central que a subjetividade nela ocupa.

Pode-se vislumbrar a especificidade dessa proposta, por exemplo, num poema como “Ritual”, de *Lição de Alice* (1986, p. 22), em que a lúcida consciência que rege o gesto cotidiano espontaneamente abre espaço para uma reflexão acerca das responsabilidades intrínsecas à criação literária –

Todas as tardes
rego as plantas da casa.
Peço perdão às árvores
pelo papel em que planto
palavras de pedra
regadas de pranto

–, bem como em “Tour Eiffel”, parte da série “Postais de Paris” publicada em *Intramuros* (2011a, p. 86), poema em que a contemplação do monumento, rechaçando o automatismo e o alienante deslumbramento frequentes nos turistas, converte-se num questionamento que acaba por remeter à precariedade da condição humana –

Vertical a carcaça de metal
do dinossauro cartesiano
hipnotiza os turistas
formigas no vão das vigas.

Em ambos os casos, o que há não é um dado real submetido de modo contingente ao discurso literário, mas uma apreensão da realidade que é condicionada pela experiência lírica. O fato de essa experiência operar como *sine qua non* está associada a uma concepção particular acerca da posição da subjetividade no processo de criação poética, uma vez que ela é mobilizada de modo integral – o que implica a convocação de toda uma pletora de elementos afetivos e racionais – para que aquela possa ocorrer; é como se a poética astridiana ampliasse o conhecido verso do Pessoa ortônimo, “o que em mim sente stá pensando” (1998, p. 78), para complementá-lo com uma inversão dos termos que o compõem: “[também] o que em mim pensa está sentindo”. Rechaçando qualquer tipo de hierarquização, a literatura de Astrid Cabral busca superar estéreis antinomias, reconhecendo a importância dos modos perceptivos que escapam à racionalidade para a compreensão do mundo, mas simultaneamente

admitindo o papel da razão como mediadora.

Evidentemente, essa relação não excludente entre cognição e sensibilidade não ocorre de modo simples; trata-se antes de uma perene procura, efetuada no âmbito da subjetividade, ao longo da qual o equilíbrio é alcançado por intermédio de uma disposição singular que logra aplacar os tensionamentos entre o pensar e o sentir. De fato, o rigor com que essa equalização é buscada na poética astridiana emerge como uma de suas características fulcrais. Como a escritora observou em uma entrevista, embora a emoção ocupe um papel central em sua obra, ela é sempre controlada: “ponho brida nos cavalos do ímpeto”, afirmou Astrid Cabral, que assim descreveu sua prática de escrita: “O processo de criação se inicia de forma arrebatada. Vou guardando os rabiscos, os rastros desses instantes de percepção. Posteriormente, eu os reelaboro com visão mais crítica e distanciada” (2015, p. 351). Assim se compreende porque mesmo o que, num primeiro momento, possa emergir como exaspero é submetido a uma ponderada elaboração, a fim de que possa alcançar o máximo de significação lírica.

Por outro lado, cabe observar que a centralidade ocupada pelo sujeito na literatura astridiana está intrinsecamente associada ao modo como elementos (auto)biográficos são constantemente evocados para seu universo poético; isso não se dá, contudo, sem que sejam submetidos àquele mesmo procedimento anteriormente analisado – em outras palavras: mesmo o resgate da história subjetiva, por intermédio da evocação de memórias e lembranças, ocorre no âmbito daquela percepção do mundo determinada pela abertura ao lirismo. À guisa de ilustração, veja-se a “Elegia derramada”, de *Visgo da Terra* (2005, p. 37), síntese lírica das múltiplas faces de Manaus composta a partir de uma imagética memorialística afetivamente evocada –

Manaus de matinês que sabem a flertes e chicletes,
 Chaplin, banguê-banguês, Gordo e Magro, astros a brilhar
 nas telas dos cines Politeama, Guarany, Avenida e Éden.
 Noturnas madrugadas de sinos, galos e lerdas estrelas,
 altura de lua morosa, sobras de chuva pelas sarjetas

ou “Voz no exílio”, de *Rês Desgarrada* (1994, p. 31), angustiado desafogo da escritora que, distante de sua terra, luta para conciliar a propensão lírica e a racionalidade necessária:

Meu país,
o lirismo não me deixe cega,
oh terra que me faz feliz/infeliz
tão farta que estou
de tantos falsos aristocratas
e mendigos tão reais.

3. Terceira variação: poesia e finitude

No que tange aos questionamentos de teor existencial, ocupa um lugar privilegiado na produção astridiana *Ante-sala* (2007) – obra em que, apesar da diversidade temática característica da produção dessa autora, percebe-se um investimento particular nas indagações em torno da finitude humana. Não obstante, e considerando a propensão totalizante presente em toda a obra de Astrid Cabral, esse motivo não emerge de forma isolada; assim, ao voltar-se para a tematização da morte, o discurso poético evoca simultaneamente a vida, o tempo, o amor e todo o vasto conjunto de motivos que acabam por desvelar, afinal, o que podemos entrever como essencialmente humano.

No poema que abre e intitula o livro⁵ (2007, p. 13), Astrid revela-nos o que é esta ante-sala:

Este o mundo
de mistérios
refratários
a microscópios.

[...]

Aqui os olhos
embrulhados
em dobras e sombras.

Esta a ante-sala:
áspera espera
de outra era.

Desta opção por versos curtos, de entre dois e cinco sílabas, resulta um discurso poético que expressa, na superfície textual, um tom aforismático que se coaduna com a matéria tratada; é uma composição, afinal, acerca da “ante-sala” que é nossa própria

5 Também publicado em *Lição de Alice* (1986), p. 15.

existência, sobre a qual sabemos tanto e tão pouco. Cabe considerar, por outro lado, que Astrid Cabral jamais abandona, em *Ante-sala*, o denso e intenso lirismo telúrico tão presente em sua obra – o que pode ser percebido, sobretudo, nos poemas reunidos em *Visgo da Terra* (2005) –, razão pela qual aquela “outra era” referida nos versos supracitados não está relacionada a qualquer espécie de além-mundo, mas à perenidade intrínseca ao real, à terra, à matéria, enfim: a toda experiência humana. Perene, afinal, é o existente – o mundo – para a consciência no momento mesmo em que essa o apreende enquanto real; é precisamente o que afirmam os versos de “Das coisas” (2007, p. 69):

Como disse um amigo às vésperas
de seu embarque definitivo:
o mundo só se acaba pra quem morre.
Daí a sobrevivência das coisas.

A finitude, nessa medida, concretiza-se sobretudo na ausência: morrer é deixar aquela antessala rumo a uma conciliação definitiva com a eternidade da matéria. Toda a dor que nos aflige, por conseguinte, resulta desta trágica condição: estamos, ainda, apartados da eternidade com a qual sonhamos; assim, resta-nos conviver com a ausência dos que nela já mergulharam – e que por isso sabemos presentes, todo o tempo, ao nosso redor. Resta-nos, todavia, a certeza de que é este o nosso sentido; ou, como afirma “Entre jardins” (2007, p. 20):

Em mim, porém, reina a fé:
noutro jardim vou nascer.

Envergarei outras cores
em nova forma de ser.

Ainda a esse propósito: na segunda edição de *Intramuros* (2011a), Astrid Cabral, acrescenta vinte e cinco poemas inéditos que, não obstante, coadunam-se perfeitamente com o espírito da obra. Que espírito é esse? Podemos sintetizá-lo evocando o título de um dos poemas que o compõem: trata-se de uma “reordenação do mundo”⁶. Se o texto assim intitulado tematiza as traças – “raça cúmplice da ruína” que rendilha papéis e faz pó de poemas; “raça cúmplice da vida”, que reconduz “páginas / às folhas primárias” (2011a, p. 67) –, talvez seja possível afirmar que *Intramuros* tematiza a nós, viventes e

6 Também publicado em *Jaula* (2006), p. 70.

existentes, que rearranjamos o que nos cerca a partir de nossos modos particulares de estar no mundo, deixando por toda parte nem sempre indeléveis marcas.

Sobre xícaras e amendoeiras, cães bifrontes e cavalos-marinheiros, cenas e paisagens versam os poemas de *Intramuros*; por meio deles, a poética astridiana registra o real em seus múltiplos instantes, fazendo do efêmero a matéria estética, sempre a partir da apreensão lírica do real. A esse respeito, vale destacar os poemas de *Roma sob pólen*, valioso acréscimo a essa segunda edição. Composto por vinte peças de variada fatura, o conjunto lírico atualiza a proposta central do volume encerrando uma longa meditação sobre o tempo e a História, a natureza e os feitos humanos, o que inevitavelmente evidencia a transitoriedade do que somos e do que erigimos (2011a, p. 101):

No antigo mercado
nem mercadorias
nem mercadores.

Palco e plateia às moscas
no anfiteatro abandonado
à persistência das folhas.

Casas sem portas e tetos
abrigam por moradores
ninhos de inseto e poeira.

Vale perceber, nesses versos, o modo singular de tratamento dos elementos históricos, esvaziados de seu sentido mais evidente em função da subjetividade que os sopesa a partir de uma reflexão que remete à transitoriedade de tudo, inclusive de si mesma, desse modo questionando a valoração estabelecida pelo senso comum.

4. Quarta variação: as palavras e a memória

Palavra na berlinda (2011b), como sugere o título, reúne poemas de pendor reflexivo, tendo como objetos privilegiados a linguagem e a criação literária. Embora o tom meditativo e o discurso metapoético não sejam elementos novos no universo lírico astridiano, há nessa obra uma ênfase particular no questionamento em torno dos liames entre silêncio, palavra e poesia – à maneira de uma ponderação da escritora sobre uma dilatada trajetória literária. Desse modo, debruçando-se sobre o que há de mais essencial

em seu ofício, Astrid propõe uma reflexão acerca de algumas das mais persistentes questões em torno da natureza específica da criação poética. Os versos iniciais de “A poesia me pede a mão” (2011b, p. 15), por exemplo, tratam dos mistérios em torno da inspiração:

A poesia me pede a mão
sussurrando ao pé do ouvido:
pega caneta e folha. Tira
a roupa que te atrapalha.
Joga fora a máscara diária.

Importa perceber como a meditação lírica enfatiza tanto a condição inesperada da inspiração poética – metaforizada no gesto de tomar pela mão e no sussurro que o acompanha – quanto o modo como a sua eclosão implica uma ruptura no cotidiano: o ato de despojar-se da “máscara diária” remete a um necessário afastamento da ordem rotineira; para a poesia acontecer, é preciso encontrar um outro olhar sobre o mundo, que permita desvelar uma pletora de sentidos habitualmente velada sob o manto da trivialidade. Uma peça como “O poema” (2011b, p. 17), por outro lado, versa sobre a lida com a criação textual propriamente dita:

O poema, esse fruto
que não dá em árvore,
carece de mão e mente
para que possa nascer.
[...]
Demorado ou breve
será o trabalho
de apartá-lo das trevas
e em berço de papel deitá-lo

O destaque conferido à “mão” e à “mente” alude à condição artificial do poema, ou seja: ao conjunto de tarefas envolvidas em sua construção, ao cabo da qual o produto bruto da inspiração lírica é burilado e transformado, por intermédio do trabalho, na obra oferecida à fruição estética. O processo de apartar o poema das trevas constitui uma etapa necessária para a superação de uma indesejada abstração que poderia, ao fim, torná-lo indecifrável ou abstruso; a materialização textual, etapa em que a substância lírica torna-se concretamente um poema, demanda uma capacidade de mediação que sustente o delicado equilíbrio entre lucidez e lirismo.

Penso que a publicação de obras como *Palavra na berlinda* e *Infância em franjas*, respectivamente em 2011 e 2014, pode ser percebida como marco celebratório de uma carreira literária que se estende por meio século; nesse sentido, é significativo que a primeira conceda destaque à própria criação poética – ou, em um segundo momento, à relação entre poesia e silêncio, onde “latentes, / jazem todas as palavras” (2011b, p. 59) – e a última tematize a época das “verdades essenciais”, como lemos em um dos mais belos poemas de Manuel Bandeira (1966, p. 206). O retorno à matriz do lirismo e a reflexão sobre o processo criativo podem ser percebidos como uma acutilante meditação sobre a própria poesia, sua origem e seu sentido, com a profundidade que apenas uma escritora que por longo tempo a ela se dedicou poderia alcançar.

A pletora de episódios liricamente resgatados em *Infância em franjas* permite-nos entrever um vasto conjunto de motivos fundamentais daquela produção literária que viria à luz quando Astrid Cabral, já adulta, publicasse os seus primeiros livros; não obstante, eu gostaria de destacar alguns versos de dois poemas que remetem diretamente à descoberta da poesia. Primeiro, este trecho de “A mágica das palavras” (2014, p. 31):

A mulher chegou da rua
falando: *de uma cajadada*
matei dois coelhos.
Pensei: que mentirosa!
Quer me fazer de boba!
Onde já se viu coelho
andando pela cidade?
E onde arranjou cajado?
[...]

Foi quando me dei conta
de que palavras eram mágicas.
As coisas podiam ser ditas
de maneira enviesada.
De brinca o mundo podia
ser mostrado à vera.

O que temos aí figurado é o precioso momento de descoberta do potencial simbólico da linguagem – ou, consoante a infantil interpretação aludida no poema, a descoberta de como as palavras poderiam, magicamente, propiciar outras formas de dizer as coisas. A aparente mentira encerrava, de fato, a verdade; o que mudava era a forma de dizê-la, estando aí a revelação fundamental: as palavras não apenas podem

dizer o mundo; mais do que isso, podem brincar com a realidade, criando novos mundos a partir dela. Vale ressaltar que o dizer “de brinca”, remetendo à possibilidade de jogar ludicamente com a linguagem, não é ali desvinculado de uma veracidade essencial – o mostrar “à vera” –, o que implica no reconhecimento da importância de um ludismo que faculta, afinal, o desvelamento de outras verdades sobre o mundo que nos cerca, resgatando tudo aquilo que permanece oculto sob a opacidade do cotidiano.

À guisa de conclusão, cito um fragmento de “Mágoas” (2014, p. 48):

O que machucava
não era palmada
nem mesmo surra.
A carne da bunda
não tinha memória.
O que machucava
sim, era a injustiça
ou a desmedida
entre culpa e castigo
seguida do perdão
songado ou adiado
por conta do orgulho
da autoridade ofendida.

Escolho esses versos para encerrar este ensaio por tangenciarem, vinculando-as à infância, algumas das questões mais caras à poética astridiana. O que eles, afinal, evidenciam é que, naquela mesma época em que a jovem Astrid Cabral descobria o poder criativo da linguagem, sua consciência despertava para uma outra questão: a injustiça – cujo efeito era mais doloroso do que o castigo físico, visto encravar-se na memória, perdurando quando já haviam desaparecido as marcas na carne. Associada ao autoritarismo, portanto afirmada em toda a sua arbitrariedade, a injustiça assim sofrida porventura emergiu como o primeiro anúncio de um desequilíbrio ontológico; de um desconcerto que superava aquele gesto, visto perpassar a existência como um todo.

A apreensão lírica do real, componente essencial da poesia astridiana, de diversos modos articula-se com esse desequilíbrio, tema abordado em diversos momentos destas “variações” – particularmente na tentativa de lidar com o motivo, jamais satisfatoriamente equacionado, da transitoriedade humana; e na busca pela restauração do universo de significados solapado pelas premências do cotidiano, que acabam por instituir uma alienante clivagem entre a subjetividade e o mundo em que

está imersa. Nesse sentido, e com o risco intrínseco a qualquer generalização sobre uma obra poética densa, talvez seja possível destacar, como questão fundamental na lírica de Astrid Cabral, a procura pela restauração da integridade da subjetividade humana, por meio de um olhar sobre o mundo que, embora percebendo-o em todas as suas contradições, seja capaz de desvelar sentidos que justifiquem a existência, tornando toleráveis as experiências de dor e injustiça – ao menos superáveis, em última instância, na sensibilidade capaz de descobrir a beleza que nos rodeia.

Referências

- BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**: poesias reunidas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- CABRAL, A. **Lição de Alice**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.
- _____. **Visgo da Terra**. 3ª ed. Manaus: Valer/Edua/UniNorte, 2005.
- _____. **Jaula**. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2006.
- _____. **Ante-sala**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2007.
- _____. **Antologia Pessoal**. Brasília: Thesaurus, 2008a.
- _____. **50 poemas escolhidos pelo autor**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2008b.
- _____. **Intramuros**. 2ª edição, revista. Manaus: Editora Valer, 2011a.
- _____. **Palavra na berlinda**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2011b.
- _____. **Infância em franjas**. Rio de Janeiro: Editora KD, 2014.
- _____. **Sobre escritos**: rastro de leituras. Manaus: EDUA, 2015.
- PESSOA, F. **Ficções do Interlúdio**: 1914-1935. Org. Fernando Cabral Martins. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- SAMYN, H. M. Ante-sala do Eterno. **Speculum**. São Paulo, 30 mar. 2008.
- _____. Poesia sem renúncia. **Speculum**. São Paulo, 25 fev. 2009.
- _____. A pungência do real. **Clave Crítica**. Rio de Janeiro, 27 fev. 2012. Disponível em: <https://clavecritica.wordpress.com/2012/02/27/a-pungencia-do-real/>. Acesso em abril de 2016.
- _____. Antologia de uma vida. **Jornal de Poesia**. Fortaleza, 1 mar. 2013. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/hmarques.html#astrid>. Acesso em abril de 2016.
- _____. A celebração da poesia. **Jornal Rascunho**. Curitiba, 1 fev. 2015. p. 10.

NO REINO SEM REI: ACERCA DA POESIA CRIANÇA DE JOSÉ PAULO PAES**AT THE KINGDOM WITHOUT KING: ABOUT THE CHILDLIKE POETRY OF JOSÉ PAULO PAES**Marcos Estevão Gomes PASCHE¹

Resumo: Este artigo estuda a poesia infantil de José Paulo Paes em todos os livros do gênero por ele publicados. No percurso interpretativo, serão destacadas as linhas de força dessa vertente da produção literária do autor, com a qual ele alcançou grande êxito em termos de realização e de reconhecimento.

Palavras-chave: Poesia brasileira; José Paulo Paes; Poesia Infantil.

Abstract: This paper studies the childlike poetry of José Paulo Paes in all his books of this genre. In this interpretation, I'll highlight the most important characteristics in this kind of work of the author, with which he achieved great success.

Kew-words: Brazilian poetry; José Paulo Paes; Nursery rhymes.

São frequentes os poemas de José Paulo Paes marcados por feições meninas, ainda que os livros abarcadores de tais poemas não estampem como destinatário o público infanto-juvenil. A brevidade discursiva, o humor espontâneo, as associações surpreendentes e a autoironia – a revelar postura simples e refratária à artificialidade das convenções –, formam a dicção e a imagem de um poeta dado a certa molecagem, tomada aos modernistas como estratégia para fazer xixi na calçada dos salões literários, apertar suas campainhas e sair correndo. Daí sua escrita ter encontrado na forma lúdica um meio muito apropriado de expressão, porque a arte, quando desce para a rua, está buscando no pequeno a resposta para a grande pergunta, e diz que sem um pouco de poeira e cheiro de fumaça no corpo ninguém sacramenta o barro e o sopro de que foi feito.

Do mesmo modo que sua poesia “adulta” estampou atitudes pueris, José Paulo Paes escreveu uma poesia infantil que não se apequena diante da obra dirigida aos maiores de idade: ao compor neste universo, não desprezou a meninice do riso e da informalidade; exprimindo-se em esfera meninil, não se poupou de abordar temas e questões de instigante envergadura filosófica, cruciais para o ser em contínuo formar-se. Infância e maturidade não se definem pela cronologia; antes, manifestam-se como estados psicossociais passíveis de reconfigurações indetermináveis. Assim, neste caso, apontar um texto como voltado ao público infantil ou ao adulto liga-se mais a um tópico de subclassificação literária (e de setorização comercial) do que ao efetivo conhecimento

¹ Professor de Literatura Brasileira do Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS) da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), CEP 23890-000, Seropédica, RJ, Brasil. E-mail: marcospasche@ufrj.br.

da literatura. E, a rigor, o fenômeno poético é em si um acontecimento inaugural, dado a nos empurrar ou puxar para uma dimensão emotiva vilipendiada no mundo feito à imagem e semelhança dos adultos (acerca disso, tomem-se como exemplo os cadernos poéticos de Manoel de Barros, nos quais também não se distinguem os textos para pequenos ou crescidos).

Além de pensarem a classificação, os teóricos da literatura infantil sublinham problemas muito sensíveis a essa vertente literária: Leonardo Arroyo (1990, p. 37) assinala a encruzilhada decorrente do fato de a literatura feita para crianças não ser costumeiramente uma literatura feita por crianças. Em virtude disso, muito do que se produz sob o rótulo de “literatura infantil” obedece à equivocada concepção do literário como veículo prático de lições comportamentais, o que resulta mais em pedagogia estreita do que em literatura propriamente dita, conforme avaliam Maria José Palo e Maria Rosa D. Oliveira (2006, p. 9). Tal pedagogia, no entender de Jesualdo (1982, p. 44), pode desdobrar-se em emissões de moral que não raro se desdobram em moralismo, e Peter Hunt chama a atenção para o menoscabo que se pode dirigir (e se dirige) à literatura infantil por sua facilidade:

Ao trabalhar com crianças e livros, não podemos assumir os tipos de valores existentes na “alta cultura” e na academia. É pelo menos razoável supor que a maioria das crianças e dos profissionais não esteja interessada em abstrações. Quem procurar desenvolver uma “poética” coerente da literatura infantil terá de justificar a tarefa tanto para os de fora como para quem atua na área. Qualquer um que trabalhe de alguma maneira com livros para criança deve constantemente se justificar para uma classe de pessoas diferentes, e batalhar por vários tipos de *status* (HUNT, 2010, p. 31).

Diante desses problemas, José Paulo Paes elaborou soluções de rara felicidade. Irremediavelmente encontrado numa fase cronologicamente avançada em relação a seus eventuais leitores, o poeta encontrou o meio do caminho em que ele, não sendo criança, brincou de ser, **outrando-se** em uma. Para sair de sua condição de grande e alcançar a dos pequenos, ele cresceu. “Pra passarinho”, como diria Manoel de Barros. Os exemplos aqui trazidos demonstram que isso em nada significa a artificialidade emitida pelos meios de comunicação (algo, a propósito, abordado em “Televisão”, de *Vejam como eu sei escrever*) –

Não gosto muito de programas infantis

com gente fingindo de criança.

Em vez de ficar olhando essa gente brincar
de mentira, prefiro ir brincar de verdade
com meus amigos e amigas (2005)²

–, tampouco que a linguagem, para espelhar a expressão infantil, deve ser forçosamente informal, dando topadas incessantes na ortografia ou na concordância. Quando o texto assume feição confessional, com o sujeito lírico contaminado pela realidade da criança, o discurso é disposto isentando-se de conectivos entre períodos e ignorando as conveniências dos variados tempos verbais da língua (conforme veremos no exemplo seguinte).

Nisto José Paulo demonstrou grandes competência e sensibilidade, pois por um lado recusou o purismo formal de abstratas gramatiquices (mesóclise e pretérito mais que perfeito em boca de criança soam como palavrão); por outro, não se pautou pelo registro praticamente desgramaticalizado que vê no falante a ser representado ou construído alguém que se exprime pitorescamente “errado”. É o que se pode ver num fragmento de “Casa”, também incluído em *Vejam como eu sei escrever* (note-se a constante troca do futuro do pretérito pelo pretérito imperfeito, dando ao texto despoetizado uma dicção espontânea e verossímil):

Eu só fico dentro de casa quando está
chovendo.

Quando o tempo está bom vou brincar no
quintal.

Lá ninguém me diz “não mexa nisso!”, “cuidado
com aquilo!”, “não faça bagunça aqui!” etc.

(Gosto muito do “etc.”: diz todas as coisas
que estou com preguiça de dizer.)

Por mim, eu morava sempre no quintal.

Mas aí eu teria de pôr nele um quarto para
dormir, uma cozinha para fazer comida, um
banheiro para quando me desse vontade etc.

Então o quintal perdia toda a graça porque
ficava igual à minha casa (*ibidem*).

² A maioria dos livros infantis de José Paulo Paes não apresenta numeração de página. Por isto, ao citarmos textos e fragmentos, a título de uniformidade, não faremos indicação de página.

Retomando as questões eleitas como objeto de reflexão por teóricos, é proveitoso perguntar, sobre a divisão entre fase infantil e fase adulta, e pensando na imensurável variabilidade humana, se a infância constitui um bloco homogêneo, o que nos conduz a indagar se um livro escrito com o propósito de ser infantil é igualmente assimilável por criança de cinco anos e por outra de dez. Digo isso porque a poesia infantil de José Paulo Paes é fortemente celebrada pelo público e pelos especialistas – mais até do que sua poesia adulta –, e uma das razões do crédito que se lhe atribui, penso, é sua pluralidade vocal (também temática e formal), a fazer com que no canto poético estejam reunidos diversos tons menineiros. Apesar de abrigados sob a denominação de infantil, *Um número depois do outro* e *A revolta das palavras*, por exemplo, são livros muito diferenciados entre si: aquele possui o teor das cognições iniciais, como se vê no poema “6” –

– VOCÊ SABE QUANTO É 6?
 – É O MESMO QUE MEIA DÚZIA;
 – E MEIA DÚZIA, QUANTO É?
 – É O MESMO QUE 6, UÉ.
 – MAS COMO É QUE EU CONTO ENTÃO?
 – COM OS 5 DEDOS DA MÃO
 SEGURE 1 DEDO DO PÉ (1993)

–, este carrega a densidade das discussões envolvendo essência e aparência, palavras e coisas por elas designadas –

– Minhas irmãs – disse a [palavra] Verdade –, nós precisamos tomar providências para acabar com os abusos na maneira como somos usadas. A mim, me usam constantemente as pessoas desonestas quando querem se aproveitar da ingenuidade de gente de boa fé.
 – É isso mesmo – confirmou a Mentira. Os desonestos também abusam de mim quando chamam de mentiroso alguém que diga algo verdadeiro que possa prejudicá-los. E, embora eu não queira, sou obrigada a servir de disfarce das más intenções deles (1999).

Se, portanto, esses itens (o adulto escrever para crianças, a poesia poder descambar para a retórica fácil e previsível da lição moralista e a própria diversidade de um público visto a princípio como uniforme) podem criar eventuais impasses para qualquer escritor, José Paulo Paes encontrou um caminho a partir do exercício do desdobramento: aproximam-se o poeta (homem formado), o leitor (criança) e o sujeito

poético, este a tomar a consciência analítica de um e a evocar experiência emotiva de outro para instaurar a ciranda da unidade. O ser infantil da literatura é um ser integral, como dizem Oliveira e Palo (*op. cit.*, pp. 5-8).

Tal ciranda é manifestada até mesmo em pequenos detalhes bibliográficos: a seu livro de estreia (na seara infantil) – *É isso ali*, de 1984 – o autor deu o subtítulo “poemas adulto-infanto-juvenis”, e ao organizar e traduzir os poemas arrolados em *Ri melhor quem ri primeiro* (de 1998), pôs abaixo do título a indicação “Poemas para crianças (e adultos inteligentes)”. Daí ser perceptível a seriedade com que o autor desenvolveu esse tipo de trabalho e o respeito a seus interlocutores, pois ele dotou sua poesia para gente pequena dos mesmos recursos com que moldou sua poética de gente grande. É o que se dá, por exemplo, com a busca pela precisão discursiva (em *A revolta das palavras*, único livro inteiramente redigido em prosa), vista em lances metanarrativos – “Se eu fosse contar tudo isso [fatos estranhos ocorridos num mesmo dia], a história da Revolta das palavras ia ficar comprida demais, e eu sei que ninguém gosta de histórias muito esticadas, cheias de repetições” (*op. cit.*) –, e noutros de graciosa imaginação (“Engano”, de *Um passarinho me contou*):

Canguruzinho míope
ao ver uma bolsa aberta:
“Mamãe!” (2003)

Nessa esteira, não poderiam faltar seu refinado humor (como em “L”, de *Uma letra puxa a outra*) –

O L É UMA LETRA LOUCA.
TRANFORMA A NOTA MI EM 1000
E FAZ A UVA ANDAR DE LUVA,
CABRA DESCOBRIR O BRASIL (1992).

– tampouco a magnitude de sua arte conciliatória, num livro em que verso e prosa coadunam-se para fazer da poesia um canto de amor à humanidade e à natureza – *O menino de Olho-d’Água*:

E assim acaba esta história
de era uma vez um menino
e um velho, os dois se juntando
por fim num menino-velho
ou velho-menino, como

o agora juntou-se ao outrora.
 É que a vida recomeça
 a cada dia e uma história
 só termina porque alguém
 tem, pra contar, outra história (2008).

Independentemente da ideologia de que partilhe, o artista é um transgressor. Seu fazer escapa à concepção utilitarista da existência, dominante em diversos tempos e espaços. Quem vai deixar de prestar atenção ao movimento micro e macro da economia para sonhar com um parque de diversões? Só um desocupado, um louco, uma criança ou um poeta.

José Paulo Paes (1996) relata em *Poesia para crianças* (depoimento proferido numa universidade gaúcha) que seu contato preliminar com a poesia se deu na escola, com a leitura de poemas infantis presentes em manuais de ensino de Português. Conta ele que a experiência foi desastrosa, pois os poemas lidos apresentavam personagens e situações em tudo artificiais: era a linguagem polida, voltada mais para garantir a rima do que a verossimilhança; era a reação previsível dos que se localizam num enredo pragmático; era, nas entrelinhas, o texto lógico a transmitir a meninos e meninas exemplos convencionais de emoção e de comportamento. Como consequência objetiva desse tipo de formação, o poeta José Paulo Paes transgrediu as consequências objetivas e botou a poesia pra fazer farra. Em *É isso ali* (conforme dissemos, a primeira publicação infantil de Paes), o poeta sugere que a poesia ganha em autenticidade quando envolvida num contexto de quebra de expectativas, tanto de semântica quanto de postura, o que impossibilita a ação mecanicista, seja da linguagem, seja do sentido formulado por ela.

Entendo como abandono de uma postura previsível o vínculo mantido por José Paulo, no âmbito infantil, ao espírito autoirônico de “poeta como outro qualquer”, como ele chamou a si próprio em sua autobiografia – *Quem, eu? Um poeta como outro qualquer*. Em nenhum momento ele aparenta crer em qualquer tipo de aura nobilitante para sua obra – a “Explicação” prévia aos poemas de *É isso ali* é complementada pelo parêntese “(que você nem precisa ler)” – ou para si próprio, como evidencia “Tão”, de *Lé com cré*:

Tão bom barbeiro
 que cortava até juba de leão.

Tão bom bombeiro

que apagava até fogo de vulcão.

Tão bom veterinário
que fazia condor ficar sem dor.

Tão bom professor primário
que transformava um burro num doutor.

Tão bom atleta
que só ouvia dizer: “Venceste!”

Mas não tão mau poeta
que escrevesse um poema como este (1997).

Quanto à quebra de expectativas semânticas, quem entende disso é o poeta, autor de um estupendo “Dicionário”, de *Poemas para brincar* (que vale citar – vale brincar – integralmente):

Aulas: período de interrupção das férias.

Berro: o som produzido pelo martelo quando bate no dedo da [gente.

Caveira: a cara da gente quando a gente não for mais gente.

Dedo: parte do corpo que não deve ter muita intimidade com o [nariz.

Excelente: lente muito boa.

Forro: o lado de fora do lado de dentro.

Girafa: bicho que, quando tem dor de garganta, é um Deus nos [acuda.

Hoje: o ontem de amanhã ou o amanhã de ontem.

Isca: cavalo de Troia para peixe.

Janela: porta de ladrão.

Luz: coisa que se apaga, mas não com borracha.

Minhoca: cobra no jardim de infância.

Nuvem: algodão que chove.

Ovo: filho da galinha que foi mãe dela.

Pulo: esporte inventado pelos buracos.

Queixo: parte do corpo que depois de um soco vira queixa.

Rei: cara que ganhou coroa.

Sopapo: o que acontece quando só papo não adianta.

Tombo: o que acontece entre o escorregão e o palavrão.

Urgente: gente com pressa.

Vaga-lume: besouro guarda-noturno.

Xará: um outro que sou eu.

Zebra: bicho que tomou sol atrás das grades (2003).

A tensão estabelecida entre previsibilidade e transfiguração conceitual reordena o sentido das coisas (a aula é a interrupção das férias, e não o contrário) e causa surpresa no espectador, a ele propiciando a ele um olhar instaurador acerca de tudo, como é o olhar da poesia, como é, afinal, o da criança.

Cumprir destacar ainda outra transgressão, entre o que o poeta diz sobre a poesia e o que a poesia do poeta diz. Na aludida “Explicação”, de *É isso ali*, Paes afirma: “a poesia não é mais do que uma brincadeira com palavras” (*op. cit.*). Apesar da sobriedade do autor que prezava falar em tom menor, ele é contradito pela própria obra, pois, se é certo que não deu a seus poemas a marca do moralismo tradicionalista, é igualmente acertado ver em sua poesia a envergadura moral da arte preocupada com a formação do homem, pondo-o em contato com a reflexão que liberta das generalizações e estimula a amar a vida. Isso caracteriza uma particularidade do poeta, herdeiro de duas famílias culturais, a dos gregos antigos e a dos modernistas, extraindo a profundidade filosófica de uma e a simplicidade de olhar e de postura da outra. É o que se vê na variação métrica, no tema e no pensar de “Sem barra”, de *Olha o bicho*:

Enquanto a formiga
carrega comida
para o formigueiro,
a cigarra canta,
canta o dia inteiro.

A formiga é só trabalho.
A cigarra é só cantiga.

Mas sem a cantiga
da cigarra
que distrai da fadiga,
seria uma barra

o trabalho da formiga! (2008)

Por ser subversiva, inovadora e lúdica, a poesia traz consigo algo de infantil. Mas, se feita com infantilidades e não com infância, ela se aproxima do mero emaranhado de palavras. Creio ter sido essa a conclusão de José Paulo Paes, para quem a poesia “entra pelo ouvido e fica no/ coração” (2005), conforme sentença em “Poesia e prosa”, de *Vejam como eu sei escrever*.

Referências

- ARROYO, L. **Literatura infantil brasileira**. 10ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990.
- HUNT, P. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Trad. Cid Kinipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- JESUALDO. **A literatura infantil**. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, 1982.
- OLIVEIRA, M. R. D. / PALO, Maria José. **Literatura infantil: voz de criança** (Série Princípios). 4ª ed. São Paulo: Ática, 2006.
- PAES, J. P. **A revolta das palavras: uma fábula moderna**. Desenhos de Angela Lago. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1999.
- _____. **É isso ali: poemas adulto-infantis-juvenis**. 3ª ed. Ilustrações de Walter Vasconcelos. São Paulo: Salamandra, 2005.
- _____. **Lé com cré**. 7ª ed. Ilustrações de Alcy. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. **Olha o bicho**. 11ª ed. Ilustrações de Rubens Matuck. São Paulo: Ática, 2008.
- _____. **O menino de olho d'água**. 5ª ed. Ilustrações de Rubens Matuck. São Paulo: Ática, 2008.
- _____. **Poemas para brincar**. 16ª ed. Ilustrações de Luiz Maia. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. **Poesia para crianças: um depoimento**. São Paulo: Giordano, 1996.
- _____. **Quem, eu? Um poeta como outro qualquer**. 5ª ed. São Paulo: Atual, 1996.
- _____. **Um número depois do outro**. Ilustrações de Kiko Farkas. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1993.
- _____. **Um passarinho me contou**. 6ª ed. Ilustrações de Kiko Farkas. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. **Uma letra puxa a outra**. Ilustrações de Kiko Farkas. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1992.
- _____. **Vejam como eu sei escrever**. Ilustrações de Alex Cerveny. São Paulo: Ática, 2005.

“MITOLORGIAS”: POR DENTRE O TEMPO E O MITO (UMA LEITURA DE POEMAS REUNIDOS DE GERALDO CARNEIRO)**“MYTHORGY”: WITHIN THE TIME AND THE MITH (A READING OF POEMAS REUNIDOS BY GERALDO CARNEIRO)**Leonardo Vicente VIVALDO¹

Resumo: A publicação de *Poemas reunidos* (2010), de Geraldo Eduardo Carneiro, veio para englobar os mais de 36 anos de uma poesia notadamente marcada pelo bom humor e pela ironia – mas que nunca impediu a reflexão. Sendo assim, e considerando que *Poemas reunidos* já é o resultado de todo um “percurso poético”, não é estranho supor pistas duma Poética – algo que nada tem a ver, necessariamente, com um projeto consciente do poeta, mas, apenas, a evidência de que certas marcas temático-estruturais, com o passar do tempo, acabam ficando cada vez mais nítidas e fortes. Desta forma, ainda que *Poemas reunidos* deixe tais marcas menos perceptíveis através de sua estruturação, disposta do último para o primeiro livro de Carneiro, é justamente pela inerente concepção mítica do Tempo – que o ritual poético evoca – e das reminiscências de várias imagens e poetas que se fundaria uma possível poética carneiriana: é, pois, pelo Tempo que o Mito e o Homem se (con)fundem, reatualizando aqueles e perpetrando esses, através duma assonância ideal pela figura do poeta por excelência: Orfeu – além de outras tantas figuras mitológicas ou mesmo com tudo isso junto. Em suma: verdadeira “mitolorgia”.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; Tempo e Mito; Orfeu; Geraldo Carneiro.

Abstract: The publication of *Poemas reunidos* (2010), by Eduardo Geraldo Carneiro, came to encompass more than 36 years of poetry notably marked by humor and irony – but it never stopped the reflection. Thus, considering *Poemas reunidos* as the result of a "poetic journey", it's not strange to assume clues of a Poetic – something that has nothing to do, necessarily, with a conscious intent of the poet, but only the evidence that certain structural-themed impression, over time, eventually are becoming clearer and stronger. Thus, although *Poemas reunidos* leave such marks less noticeable through its structuring, disposed from last to first book of Carneiro, it is precisely because of the inherent mythical design of time – that the poetic ritual evokes - and the reminiscences of various images and poets who would institute a possible “carneiriana” poetry: it is therefore through Time that Myth and Man (con) fuse itself, reviving those and perpetrating these, through an ideal assonance by the figure of the poet by excellence: Orpheus – apart from many others mythological figures or even all together. In short: true "mythorgy."

Keywords: Contemporary brazilian poetry; Time and Myth; Orpheus; Geraldo Carneiro.

não sei se por qualquer superstição
vinda, sei lá, de algum Seilaquistão,
ou por amor de outras mitologias,
dos orixás da Grécia ou da Bahia;

(CARNEIRO, 2010, p. 118)

¹ Professor de Literatura Brasileira e Literatura de Expressões Portuguesas da AFARP – Ribeirão Preto. Doutorando (Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires) no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – UNESP (Universidade Estadual Paulista) – Araraquara – CEP 14.800-901 – SP – Brasil – leovivaldo@yahoo.com.br

Geraldo Eduardo Carneiro, ou apenas “Geraldinho”, já atuou nas mais diversas áreas: da televisão a roteiros, passando pelo teatro e pela tradução. Contudo, o lançamento de *Poemas Reunidos* (2010), pela editora Nova Fronteira e com apoio do Ministério da Cultura e da Fundação Biblioteca Nacional, veio para sublinhar o merecido destaque, em meio a tantos projetos artísticos, aos mais de 36 anos da poesia deste “Odiseu nos subúrbios da galáxia” (CARNEIRO, 2010, p.61) que há tanto tempo se deleita “no leito da poesia/ a deusa que me acolhe com constância” (CARNEIRO, 2010, p. 97) e por onde sempre soube fazer navegar com o bom humor e com a ironia, mas nunca deixando de lado a reflexão: da própria poesia; como “corpo em si”, estrutura; e da “alma” da poesia, como “voz(es)”, tradição, ruptura.

Dessa forma, a dificuldade de se comentar a poesia de Geraldo Carneiro surge, agora, não apenas pelas poucas investigações acerca de sua obra (o escasso material que existe está “perdido” por dentre jornais e revistas), mas por corroborar o fato de já afirmar-se, aqui, uma **carreira poética** – algo que, obviamente, escapa das meras antinomias que um único livro, isolado, pode representar no todo da obra de um poeta. Portanto, a primeira vista, além das dificuldades particulares que cada poeta vai agregando em sua poesia, não se pode descartar que exista, nos vestígios dessas (supostas) dificuldades, também o esforço para uma **poética** – entendendo que o termo [poética], neste caso, não coincide, necessariamente, com um projeto consciente do poeta, mas, apenas, denuncia uma pista de algumas recorrências temático-estruturais que alicerçaria sua(s) obra(s) de maneira geral ou, em outras palavras, contribuiria, para que as fixações/(in)coerências do poeta, com o passar do tempo, fiquem mais nítidas, mais fortes – portando, dando consistência e coerência ao conjunto da Obra poética.

Em *Poemas Reunidos*, Geraldo Carneiro, filho que foi da – neste caso, não muito coesa – poesia marginal, parece, de alguma forma, tentar não abandonar a postura “anti-tudo” e do melhor estilo “é proibido proibir” que tanto fomentou, na poesia e na cultura, de um modo geral, o início dos anos 70. Entretanto, os resquícios dessa “Marginália²” vêm reforçados mais pela própria disposição estrutural provocativa apresentada em *Poemas Reunidos*, do último para o primeiro livro³, do que

² O neologismo, muito conhecido, tem por objetivo enfatizar a mistura da postura marginal da poesia e a postura tropicalista da música – que emergem significativamente em Carneiro.

³ A disposição estrutural de *Poemas Reunidos*, que se apresenta do último para o primeiro livro de Geraldo Carneiro, é, portanto, a seguinte: “balada do impostor”, 2006; “lira dos cinquent’anos”, 2002; “por mares nunca dantes”, 2000; “folias metafísicas”, 1995;

simplesmente pela linguagem em si, pois a poesia de Geraldo Carneiro aparenta refletir também para a consciência das formas e dos temas com o avançar da sua produção – repetindo o que já fora dito: um amadurecimento – e que acaba escapando um pouco das primeiras impressões em que foi disposta a já citada poesia marginal que, sim, está presente em vários momentos de sua produção, sobretudo nos dois primeiros livros (*em busca do sete-estrela* e *verão vagabundo* – mas já no terceiro, *piquenique em Xanadu*, claramente, muito menos: talvez apenas pelo poema “manu çaruê”) e que, deste modo, não parece perdurar – ou, no mínimo, acaba procurando outras roupagens para se fazer presente.

Sendo assim, mesmo a inversão da ordem cronológica dos livros que, como já fora dito, pode ser uma herança marginal, sutilmente também parece tentar esconder, por dentro da própria massa verbal da poesia, as tais recorrências temático-estruturais que alicerçariam uma melhor compreensão de uma, possível, poética – como se, dessa maneira, aquilo que pela linha cronológica, normalmente, ficaria exposto de maneira mais nítida (uma evolução; um aprofundamento), pudesse ir sendo dissolvida, ou camuflada, por esse caminhar rumo ao início da sua própria poesia: aquilo que, portanto, ainda não estava “contaminado” pelas fixações que a labuta poética acabaria ocasionando. É, dessa maneira, como se fosse possível um regressar ao “o tal do és pó e ao pós retornarás” (CARNEIRO, 2010, p.49), mas pelo caminho inverso, pois seria aqui, não necessariamente, uma referência a morte, mas, sim, ao nascimento.

O que era o homem antes do poeta? “Mero” homem. Portanto, essa fina ideia de disposição contrária dos livros poderia agregar, afora a já citada rebeldia marginal, um retorno ao nascimento do poeta (e, talvez, da própria poesia?). Deste modo, o poeta (e também sua poesia) vai se desconstruindo ao olhar o passado, pois é só no passado que ele pode se “desfazer” em nada, em não-poeta, tendo em vista que o fazer poético é

a execução de um ritual que consiste em acolher na própria vida a sobrevivência do próprio passado pessoal, pré-natal, mesmo sabendo que não poderá chegar através dele [o ritual] a uma sobrevivência para o homem, mas, ao contrário, ao seu desaparecimento [...] Tal desaparecimento não chega a ser tranquilizador [...] esta é a graça ambígua de participar da metamorfose do visível caindo na obscuridade e deixando de ser⁴ (JESI, 1972, p.107)

“pandemônio”, 1993; “piquenique em Xanadu”, 1988; “verão vagabundo”, 1980; e “na busca do sete-estrela”, 1974.

⁴ Livre tradução da edição espanhola.

Assim sendo, aparentemente, o passado apaga o poeta enquanto o porvir (ou seja, em último caso, a morte), apaga além do poeta também o homem – que é a condição para a existência do poeta. Contudo, no futuro, ainda que venha a morte (e é preciso que se diga ainda, pois “se um dia for ceifado deste mundo/ (como se vê, é um otimista irredutível)” (CARNEIRO, 2010, p.103)) a figura do poeta, pelo ritual da poesia, já está fixada no tempo: mesmo que desapareça ele é, ou foi, o poeta – e, de alguma forma, sempre será (só em algum lugar do passado ele realmente não foi).

Entretanto, e, de certa maneira, contraditoriamente, tal vértice em direção ao passado não é, ou não pode ser, apenas um projeto de destruição, pois é também através dele [o passado] que o poeta consegue reunir o “material” e, mais que isso, as figuras para a sua poesia, pois como o próprio já diz “um dia hei de ser múltiplo de mim/ do fim até o princípio” (CARNEIRO, 2010, p.50) – e como também demonstra o poema a seguir “autorretrato deprê”:

não sei mais quase nada do que fui
toda a memória vai virando escombros.
hoje me reconheço mais nos outros
poetas que frequento desde sempre.
a face deles segue imperturbada
enquanto eu sofro as erosões do tempo.
todo poeta nasce um pouco póstumo
como volúpia de vencer a morte.
a morte, esse ser vasto e corrosivo
que nos vai corroendo desde dentro.

(CARNEIRO, 2010, p. 66)

Ainda que o não-saber, ou a falta de memória, pois “a memória vai virando escombros”, seja, aqui, a voz marcante do poeta (e referencial nas duas primeiras estrofes) ainda persiste algo que consegue suportar as “erosões do tempo” – e das quais o poeta sofre –: são as figuras, imperturbadas, de outros poetas e que parecem fundar uma via de acesso para fora da mera cronologia fatal de que o homem (e por conseguinte o poeta), quando solitário, padece. As figuras dos outros poetas, “múltiplos de mim”, e, conseqüentemente, as reminiscências de suas poesias, são frequentadas “desde sempre”: portanto, fora da mera temporalidade em que estamos circunscritos – e escapando da marca temporal do “hoje”, presente no terceiro verso, pois esse “hoje” acaba sendo algo mais próximo da fundação do canto, da poesia, similar a um “agora” – se canta – e que pouco tem relação com o momento empírico da construção do poema e muito mais com a sua (re)atualização possível que ocorre, principalmente, pela injeção

de vida no poema (ou seja: sua (re)leitura, seu rito, como descrito anteriormente na citação do crítico Furio Jesi – que ainda que falasse de Rilke, mas tratando da questão do ritual, serve muito bem como exemplificação deste caso).

Além disso, e reforçando tal ideia, o nascimento do(s) poeta(s) também parece fazer-se deslocado do eixo cronológico, pois “todo poeta nasce um pouco póstumo” e, de certa maneira, sua morte anunciada, ou sua escapatória da morte, não se faz apenas através da permanência que o ritual poético pode proporcionar, mas, também, pela impossibilidade de precisão espaço-temporal que a linguagem poética é capaz de criar por meio de um “hoje”, ou “agora”, que distorce o tempo. Dessa maneira, ou o tempo se condensa (microcosmo); ou o tempo se dilata (macrocosmo), mas, em ambos os casos, é impossível a precisão: se condensado, não enxergamos as partes; se dilatado, não enxergamos o todo. Em suma

o mito do Tempo cíclico e infinito, destruindo as ilusões urdidas pelos ritmos menores do Tempo, isto é, pelo tempo histórico, revela-nos simultaneamente a precariedade e, finalmente, a irrealidade ontológica do Universo, e a via da nossa libertação [...] o importante é não crer *unicamente* na realidade das formas que nascem e se desenvolvem no Tempo, nunca deve perder-se de vista o fato de tais formas não serem “verdadeiras” senão no seu próprio plano de referência, mas que, ontologicamente, são desprovidas de substância. Como dizíamos mais acima, o Tempo pode tornar-se um instrumento de conhecimento, no sentido de nos bastar projetar uma coisa ou um ser plano no Tempo cósmico para nos apercebermos da sua irrealidade. (ELIADE, 1979, p.56)

Algo similar nos dizeres do próprio poeta através do poema “*filosofia*”

o tempo é uma ficção criada há pouco
tempo.
será desinventada no futuro
onde as rosas prescindem do jardim.
o tempo do relógio é uma miragem
tão irreal quanto qualquer camelo
passando no buraco de uma agulha.
metáforas são flores do pensamento
pensadas para que se possa pressentir
que o tempo é uma aventura aqui,
agora
que se eterniza ou sequer agoniza:
se precipita no caos.
o tempo é a flor do caos
de onde as naus nunca regressarão
porque haveria sempre um tempo a mais
entre uma nau e a ideia do seu cais.

(CARNEIRO, 2010, p. 93)

Dessa vez, o antagonismo entre “tempo” e “agora” é realçado não só temática, mas também imagetivamente, reforçando a ideia do “agora” fundador da poesia – presente no poema apresentado anteriormente: “autorretrato deprê”. Persiste o choque entre “dois tempos” no poema: o tempo cronológico, mundano, do relógio – e que é dispensável, “miragem”; e o Tempo infinito, mítico, que se confunde com a própria ideia de poesia, pois a “metáfora”, que é gérmen da poesia, e o “tempo”, são “flores” e “flor”, respectivamente. Contudo, similar ao paradoxo de Zenão⁵, sempre haverá uma distância entre o navio e o cais – assim como entre a metáfora e a coisa em si (que não deixa de lembrar certo platonismo).

Portanto, mesmo o suposto desaparecimento ao olhar o passado não causa, em definitivo, o desaparecimento: no lugar da figura do poeta surgem novamente as figuras dos outros poetas que, desprovidos, ou fixados, pelo olhar de *Cronos*, acabam adotando contornos ideais – e, portanto, míticos: como exemplifica o trecho do poema, talvez não por acaso, de nome “eternidade”:

existe assim um outro tempo, imóvel,
no qual paira a palavra impronunciada,
o mito, sendo tudo e nada,
e idéias como flores ainda à espera
de outra Era ou só da primavera
e da decifração posterior

(CARNEIRO, 2010, p. 137)

A poesia de maneira geral, mas, aqui, especificamente, a poesia de Geraldo Carneiro, parece se valer dessa concepção mítica do tempo e evocar, a todo instante, as imagens de outros poetas como se fosse necessário para a consolidação do eu nessa busca através daquelas figuras que “frequento desde sempre”.

Deste modo, perpetradas por essa complexa teia temporal em que se ensaia o ritual poético, começa a se confundir as figuras evocadas e o próprio “evocador” onde, se pensarmos bem, não está tão distante de alguma herança da poesia marginal que tanto tentou diminuir as distâncias entre os binômios “vida-obra”, “vida e poesia” (a exemplo

⁵ **Zenão de Eleia** (cerca de 490/485 a.C.? – 430 a.C.?) ficou célebre pelo paradoxo expresso por uma corrida entre Aquiles e uma tartaruga. Como a velocidade de Aquiles é maior que a da tartaruga, esta recebe uma vantagem, começando a corrida um trecho na frente da linha de largada de Aquiles. Contudo, Aquiles nunca pode alcançar a tartaruga; pois na altura em que atinge o ponto donde a tartaruga partiu, ela ter-se-á deslocado para outro ponto; na altura em que alcança esse segundo ponto, ela ter-se-á deslocado de novo; e assim sucessivamente, *ad infinitum*.

da poesia *Beat* norte-americana). Portanto, de tais reminiscências, podemos sublinhar o percurso que do “eu” ao “outro” se perfaz na poesia de Geraldo Carneiro e onde, se voltarmos a pensar esse “outro” como a figura de outro(s) poeta(s), acabamos chegando a ressonância perfeita através de Orfeu – já presente no segundo livro de Carneiro *verão vagabundo*:

lira dos 20 anos

ó minha amada dança como as putas
à luz dos lupanares langue louca
no lodaçal dos luares
&
eu, lírico Orfeu com minha espada
tangendo tua túrbida trevosa
ardente
eu, bardo eloqüente: eu, o espadarte

(CARNEIRO, 2010, p.399)

A referência sexual, nítida no poema, é expressa na forte tensão entre a amada e o “eu” que se desdobrará em Orfeu, “lírico Orfeu”, que não escapa dos desejos carnavais e não é apenas a trágica figura que perdeu a amada – acabando por aproximar-se das primeiras inferências da “poesia marginal”: uma poesia mais direta, franca, sinalizando em sua textualidade uma aproximação, novamente, mais radical entre a arte e a vida.

Contudo, a despeito dessa primeira “eros-dicção” da poesia marginal, ao que parece, o reflexo entre eu/Orfeu, durante o percurso da poesia de Geraldo Carneiro, vai ficando cada vez mais profundo e perdendo os ares, se é que os teve alguma vez, de entidade divina propriamente dita, como é o caso do poema a seguir

eu, Orfeu, me demito
não tenho gás nem savoir-faire de mito
a musa me deixou no rádio-táxi
bandeira 2 na porta do Parnaso
(chamei o Criador ao telefone:
oh Zeus: what the Hell
am I doing in Paradise?)
perdi meus verdes anos na ilusão
de ser o mais perfeito semideus
da nova geração: e agora, Orfeu?
Eurídice partiu com o Minotauro

e se perdeu no carnaval de Creta
Penélope, a paixão secreta,
não esperou o The End da Odisséia
e foi passar o último week-end
nos subúrbios de Pompéia
e agora, Orfeu?
o que fazer senão espairecer
ser e não ser o coração romântico
de Tróia
sonhando precipícios
ao sol de um balneário de quimeras?

(CARNEIRO, 2010, p. 345)

O canto de Orfeu, que ameniza a ferocidade dos animais, a natureza e o próprio destino trágico ao qual o músico é submetido, possui, sempre, um resultado transformador. Seja como aquele que encanta ou como o amante que sofre, o motor de seu canto é o desejo de paz ou consolo; é o querer – este impulso de vida, causa da primeira inspiração –, força constante a nortear esta espécie de arquétipo dos cantores e poetas de sempre. Orfeu é mortal, mas seu canto, ressoando o sofrimento da busca fracassada, enfrenta e resiste à morte, portanto, ao Tempo. Contudo, na poesia de Carneiro, Orfeu, reatualizado, se mostra sem os possíveis conhecimentos que o poderia fazer maior que mero mortal, pois ele já afirma que “não tenho gás nem savoir-faire de mito”, inclusive sendo abandonado pela musa – que até mesmo cobra dele “bandeira 2”, ou seja: o dobro do valor normal de uma corrida de táxi (talvez porque, agora, na “modernidade”, principalmente depois de Freud, a corrida para qualquer arquétipo seja mais cara...). E mesmo a conversa “globalizada”, em inglês, com Zeus, não destitui Orfeu da desilusão de seu posto de “semideus” num mundo onde Eurídice não desceu ao Hades, mas sim fugiu com o Minotauro, e também Penélope não ficou a esperar a volta do marido, Odisseu – que ecoa de maneira discreta pelo poema, pois está igualmente envolto pelo “eu” (do poeta e, claro, de Orfeu – e inclusive da própria Eurídice). Além disso, Orfeu não apenas tem seu mundo original (que apesar das várias versões e hipóteses sobre sua história, sobre seu mito, conseguem manter certa unidade) dessacralizado e reescrito, mas também sua figura se confunde com a imagem de outros poetas, pois rememora tanto um Drummond, “E agora, José?”, como um William Shakespeare através de Hamlet: “Ser ou não ser, eis a questão?” – e é bom que se diga, também o herói Páris: “o coração romântico/de Tróia”.

Mas qual seria a implicação da evocação mítica e a paródia participarem, assim, juntas de uma obra poética? Segundo o crítico Furio Jesi, duas forças antagônicas

nascem da paródia: uma que induz a deixar de depositar sua confiança no objeto alvo da paródia (e acaba seguindo em frente, abandonando tal ideia); e outro que impede a refutação daquele objeto no esquecimento e silêncio (ou seja, incita o canto). Contudo

no vínculo que une o parodista ao objeto parodiado, é lícito reconhecer a sobrevivência de uma antiga comoção. Os vestígios de um amor contra o qual se luta, mas que não pode suprimir-se: a sobrevivência das figuras de um mito contra as quais se defende, mas que não se pode excluir da própria psique (JESI, 1979, p.207)

A paródia nasce de um sentimento de superioridade frente às reminiscências do passado. Não obstante, embora o amor por tais reminiscências não permita abandoná-las, a convicção da própria superioridade induz a servir-se delas para suscitar o riso. Todavia, esse “amor”, mais ou menos consciente, por tais reminiscências, é um tanto quanto ingênuo, pois limita a presunçosa superioridade do parodista e permite (re)surgir o mito.

Sendo assim, essa confusão dos mitos sendo reestruturados ou mesmo confundidos pela “boca” de outros poetas acaba ficando presente em vários outros momentos da poesia de Geraldo Carneiro, convivendo harmoniosamente com a ironia e o humor, onde acaba fazendo

exatamente isso com um mito, o de Orfeu, que ele não tanto reconta como quase que conta pela primeira vez numa linguagem de verbetista cansado de enciclopédia. O resultado do recurso à antipoesia acaba sendo o de anular as camadas de ferrugem e vulgarização que recobriam o mito, de modo a recuperá-lo enquanto tal na sua oblíqua distância antropológica. (ASCHER, 1995, p.8)

Entre a dissolução do tempo, mundano, e a reafirmação de um Tempo mítico, que faz ressurgir os mitos e perpetrar o eu – através da figura de Orfeu ou de outros poetas – é aí que parece fundar-se a “poética” carneriana que deixa sugerir que

eu vim com a volúpia do infinito
pra demolir toda a lição dos mitos,
demolição que é clara e consentida
embora desprovida de sentido.
encaro o Tempo e digo: venha, cara,

(CARNEIRO, 2010, p. 152)

Por fim, o Tempo e o Mito, que nesta cosmogônica Sapucaí proto-poética de Carneiro é, assim como Deus, “o crupiê do acaso” (CARNEIRO, 2010, p.156) – portanto, um “degrau a mais” no lance de dados de Mallarmé e/ou Einstein – a mover os carros (alegóricos?) das esferas da poesia de uma Máquina do Mundo (literalmente) requebrada: cultura “erudita”; “cultura “popular”, samba, poesia, Mito, eu, Orfeu, táxis, Tempo e caravelas: tudo faz parte do mesmo desfile. Portanto, as figuras de poetas e mitos vão se atracando na poesia de Carneiro, através da “nave língua”, do rito, que podem içar velas e (re)tornarem as mais improváveis praias – como se essa língua e essas figuras se fizessem do movimento das ondas que parecem tudo compor e para onde as palavras acabam contendo umas as outras e não apenas “pelo mero prazer das ressonâncias” (CARNEIRO, 2010, p.145), mas como se fosse possível que “a fala aflora à flor da boca” (CARNEIRO, 2010, p.234) num movimento incontrollável – como as mares e, mais que isso, os arquétipos míticos em nossa psique. Verdadeira orgia. Ou melhor, “mitolorgia”. Deste modo, o fazer poético de Carneiro sugere uma “procura da palavra mágica/ a contrassenha do apocalipse” (CARNEIRO, 2010, p. 298) que é o contrário da destruição (apocalipse) – enfim, epifania do verbo que se reforça pelo tempo, ou Tempo, através dos mitos onde aqui, diferentes do que foi para Orfeu, ser seduzido pelo “olhar para trás” não supõe nenhuma perda: muito pelo contrário.

Referências

- ASCHER, Nelson. Defesa e ilustração da modernidade. In CARNEIRO, Geraldo. **Folias Metafísicas**. Rio de Janeiro. Editora Relume Dumará. 1995, p. 7-9.
- CARNEIRO, G. **Poemas reunidos**. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira: Fundação da Biblioteca Nacional, 2010.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. Tradução de Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa. Editora Arcádia.1979.
- JESI, Furio. **Literatura y mito**. Barcelona, Editora Barral. 1972.

**ASPECTOS DA NATUREZA E DO ROMANTISMO NA FILOSOFIA DE
SCHILLER, FICHTE E SCHELLING****ASPECTS OF NATURE AND ROMANTICISM IN THE PHILOSOPHY OF
SCHILLER, FICHTE AND SCHELLING**Alexandre de Melo ANDRADE¹

Resumo: A filosofia do Romantismo alemão teve profundas ressonâncias na literatura, e sua compreensão nos leva a desvendar aspectos caros à produção romântica, como a abordagem da natureza, a transcendência e a liberdade. Este artigo discute, em linhas gerais, o pensamento de três grandes filósofos alemães – F. Schiller, J. G. Fichte e F. W. J. Schelling –, mapeando algumas de suas principais contribuições para o Romantismo.²

Palavras-chave: Romantismo; Filosofia; Natureza; Transcendência.

Abstract: The philosophy of German Romanticism had deep resonances in the literature, and its understanding leads us to unveil the important aspects to romantic production, as the approach to nature, transcendence and freedom. This article discusses, in general, the thought of three great German philosophers - F. Schiller, J. G. Fichte and F. W. J. Schelling - mapping out some of its major contributions to Romanticism.

Key-words: Romanticism; Philosophy; Nature; Transcendence.

1. Schiller: nostalgia da natureza e liberdade

O Pré-Romantismo alemão, conhecido como *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), iniciou um processo literário e filosófico que sustenta as várias tendências do Romantismo e, por isso, permite-nos entender aspectos basilares da natureza e da transcendência. Essa geração, empreendida nos últimos decênios do século XVIII³, herdeira da crítica e do idealismo de Kant, abriu caminhos para novos pensamentos acerca da arte, da vida e do próprio pensamento.

Nas “Perspectivas do Romantismo alemão”, Anatol Rosenfeld (1985, p. 150) diz que “[...] tanto o *Sturm und Drang* como o romantismo têm tendências anticlássicas, opondo-se aos seus cânones em geral e particular ao seu equilíbrio, proporção, ordem, harmonia, objetividade, ponderação, disciplina e visão apolínea”. A crítica em geral aponta os romantismos alemão e inglês como decisivos para a ruptura com os padrões clássicos e prenúncio de um relativismo que seria fundamental para a filosofia e as artes posteriores. O mesmo crítico citado abre seu ensaio “Romantismo e Classicismo”,

¹ Doutor em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara. Pós-Doutor pela mesma instituição. Professor Adjunto de Teoria Literária na UFS/São Cristóvão. Email: alexandremelo06@uol.com.br.

² O texto é parte da minha tese de doutoramento intitulada *A transcendência pela natureza em Álvares de Azevedo*, defendida em 2011 pela UNESP/Araraquara, sob orientação do Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires. Porém, há supressões, acréscimos e outros ajustes que foram realizados para esta publicação.

³ O movimento eclode por volta de 1770 e tem, como principais representantes, J. G. Hamann, J. G. Herder, F. M. Klingner, M. R. Lenz, H. L. Wagner, J. W. Goethe e F. Schiller.

escrito em parceria com J. Guinsburg (1993, p. 261), da seguinte forma: “O Romantismo é, antes de tudo, um movimento de oposição violenta ao Classicismo e à época da Ilustração, ou seja, àquele período do século XVIII que é tido, em geral, como o da preponderância de um forte racionalismo”. Os críticos atestam a subjetividade romântica sobre a objetividade clássica, a recusa da cosmovisão racionalista em favor da atitude egocêntrica, ligada mais aos aspectos noturnos que diurnos.

Schiller, que pertenceu, quando jovem, ao lado de Goethe, à geração do Pré-Romantismo alemão, estabeleceu, com base na oposição Classicismo X Romantismo, todo um pensamento estético/filosófico que aventa questões pertinentes sobre **natureza, ruptura e reflexão**, que tomaremos agora numa tentativa de traçar algumas linhas de pensamento sobre a natureza no Romantismo.

De acordo com o filósofo (1991, p. 43), a natureza corresponde à “[...] subsistência das coisas por si mesmas, a existência segundo leis próprias e imutáveis”. Ela se diferencia do homem porque este interfere em sua própria natureza, altera suas leis e cria universos individuais. Mas, nessa dissociação da natureza, passa a sofrer da nostalgia do tempo em que era natureza, torna-se insatisfeito com a consciência que toma acerca da sua **condição de errante** e não sabe mais como voltar a ser natureza. **Ser natureza de novo é a intenção do homem moderno**, mas nesta busca ele se perde cada vez mais num labirinto atordoante, o que o separa ainda mais de seu primitivismo natural. Segundo Rosenfeld (1985, p. 154; aspas do autor), “[...] os românticos de modo algum querem ‘voltar’ à natureza; querem avançar até ela, depois de assimilado todo o processo civilizatório”. A civilização é tida como o oposto da natureza, pois o progresso do mundo material e a cultura afastam o homem de si mesmo, de seu estado de natureza.

Schiller classifica como **ingênuo** o estado anterior à civilização, e **sentimental** o estado seguinte da perda da ingenuidade. Para ele, “[...] o ingênuo na maneira de pensar jamais pode, por isso, ser uma qualidade de homens corrompidos, mas concerne apenas a crianças e homens de intenção infantil” (p. 49). O homem sentimental é como o adulto em relação à criança, sofre sua condição humana e deseja recuperar a pureza das sensações. Os gregos, segundo Schiller, ignorando as dicotomias da consciência, representavam o “instinto genial do paraíso”⁴. A poesia moderna, para ele, é a dos que deixaram de ser natureza e são saudosos de recuperá-la. Como não há essa volta,

⁴ Anatol Rosenfeld (1969, p. 154), retomando Novalis, chama de criança irônica o adulto bipartido que persegue sua reintegração à natureza.

acabam percorrendo todo o fio de uma existência dilacerada por pensamentos divididos e difusos; **metamorfoseiam-se na figura de Satã**, preenchem o vazio com certo obscurantismo e embriagam-se para suportar a dor de **existirem de forma fragmentada**.

A **ironia romântica** surge dessa consciência do caos instituído, da consciência de uma infinitude almejada e não alcançada, das contradições entre o real presente e a idealidade vazia. Ronaldes de Melo e Souza (2004, p. 305) afirma que a “[...] ironia que se caracteriza como romântica, no sentido do romantismo de Jena, postula o primado teórico da contradição e da inconclusividade do discurso genuinamente poético”, e, comentando os pressupostos de Schlegel, reitera que “[...] a ironia poética constitui a forma de conhecimento em que a contradição é consentida”. Entre o aquém e o além situa-se o romântico (“moderno” na concepção schilleriana), com a sua lucidez de consciência. Ainda segundo Ronaldes de Melo (p. 306), “[...] a ironia romântica é uma dialética original, porque não aceita nenhuma síntese”; mas vale ressaltar que, para Rosenfeld, os românticos caminham para a de-cisão, a síntese entre o eu e a natureza, já teorizada por Schiller ao tratar da poesia sentimental.

Goethe considera o Romantismo uma doença, contraposto à saúde dos clássicos. Schiller considera também que o que a natureza sadia faz é divino; a simplicidade sobre a complexidade é, para ele, a marca do gênio. Desta forma, olhar para a natureza e senti-la perfeita é admitir que a tranquilidade consiste em ser natureza. Conforme diz Schiller (1991, p. 53; grifo nosso), devemos voltar a essa natureza “[...] tão logo começamos a experimentar os tormentos da cultura e a ouvir, no **país longínquo da arte**, a comovente **voz materna**”. O crítico associa a natureza à figura materna, referindo-se a nós, algumas vezes, como filhos dela, o que nos torna herdeiros de uma harmonia consumida pelas contradições despertas na “fase adulta”. A referência à natureza como mãe é uma constante, tanto na poesia romântica quanto nas teorias filosóficas.

Ronaldes de Melo chama a atenção para o fato de que **a própria filosofia nasce dessa reflexão trazida pela dissociação entre a mãe natureza e o filho**, concordando com Schelling e outros teóricos do Romantismo. A condição reflexionante do romântico é consequência do **desamparo materno**, e o nosso sentimento pela natureza assemelha-se à sensação do doente em relação à saúde⁵. O homem, sendo natureza pura, é

⁵ Essa comparação, já aludida por Goethe, aparece em Schiller, na sua *Poesia Ingênua e Sentimental*. De acordo com sua teoria, “À medida que a natureza foi, pouco a pouco, desaparecendo da vida humana

indivisível; a cultura rebaixa-o à condição de artifício existencial; a consciência nostálgica faz dele um sujeito cindido. Dessa oposição primordial entre homem civilizado e natureza surgem outras oposições relevantes que atuarão na psicologia romântica, como finitude e infinitude, limitação e liberdade, realidade e idealidade.

O poeta sentimental, órfão da “mãe natureza”, comove-se não mais pela verdade sensível, mas pelas ideias; vaga pela sua existência expondo a insatisfação para com o mundo à sua volta, recriando realidades por meio da imaginação e da fantasia, estabelecendo suas próprias leis, já que rompe com o processo ordenado pela experiência social. O individual se sobrepõe ao coletivo, o sonho à literalidade, a transcendência ao cotidiano banal.

Nas Cartas de *A educação estética do homem*, Schiller trata da natureza mais ligada à constituição íntima do homem. Para ele, há três instâncias que norteiam o progresso humano em direção à própria condição humana: a primeira corresponde à Natureza, ligada às inclinações pessoais, ao individual, ao tempo anterior à crítica e à razão; a segunda diz respeito ao oposto da primeira, o Estado, regulador de atitudes, associado ao todo, às regras de convivência; a terceira resulta da conciliação entre as duas primeiras, de forma que o indivíduo não seja selvagem, obedecendo apenas aos seus impulsos, nem bárbaro, deixando-se reprimir pelo todo instituído. Nesta última instância situa-se a **liberdade**, o **homem-humano**, a **estética**.

Schiller reitera, aqui, o valor negativo da cultura, pois nela “[...] experimentamos todas as infecções e todos os tormentos da sociedade, sem que daí surja um coração sociável. [...] como numa cidade em chamas, cada um procura subtrair à devastação apenas a sua miserável propriedade” (1995, p. 36). Segundo o pensamento schilleriano, a cultura não liberta o homem, mas ameaça ainda mais sua condição humana; a reflexão e o entendimento, dessa forma, separam o homem da natureza e fazem dele uma engrenagem mecânica. O filósofo atenta para a **cisão** que a cultura provocou, afastando o homem da natureza e, conseqüentemente, de si mesmo.

O caminho para o progresso e para o intelecto, dessa forma, deve ser aberto pelo coração, não mais pela simples razão norteadora. Sobre o artista, Schiller afirma que é “[...] do puro éter de sua natureza demoníaca, que jorra a fonte da beleza, intocada pela corrupção das gerações e dos tempos” (p. 54). Por isso mesmo a verdade estaria não na

como *experiência* e como *sujeito* (agente e paciente), nós a vemos assomar o mundo poético como *Idéia* e como *objeto*” (1991, p. 56; grifos do autor).

realidade nem no tempo corrente, mas além de toda convenção, o que faz da arte uma guardiã do que sobressalta ao senso comum e toca a própria liberdade humana.

Schiller propõe o balanceamento entre o **impulso sensível** (Natureza) e o **impulso formal** (Estado), do que resulta o **impulso lúdico** (necessidade física e moral a um só tempo). Podemos depreender daí que **a falta de harmonia entre a natureza e o estado condiciona a reflexão permanente, a inadaptação e a insatisfação**. Sendo escravo da natureza ou legislador, o homem não se liberta e deixa de conhecer a luz em si⁶. Os românticos, em especial os poetas afiliados ao Mal-do-Século, sentem o choque entre a subjetividade, as inclinações, a natureza, e a objetividade, a civilização, a cultura; sentem-se tolhidos em relação à sua liberdade e, descolados⁷ da natureza, caminham em direção ao lúdico, ao gosto, à estética, embora não obtendo sucesso e fazendo desse ideal uma busca permanente.

Penseroso, Satã e Macário, personagens do drama *Macário*, do romântico Álvares de Azevedo, relacionam-se, até certa medida, a essas três instâncias estabelecidas na teoria de Schiller. Satã é avesso às instituições, profana a religiosidade, relativiza os costumes, desarma qualquer tensão em favor do arrastar-se pelos ditames de seus impulsos, pela noite e pelos aspectos demoníacos da vida. Em vários momentos, Macário, sujeito cindido pela existência corrupta, apresenta revolta e irritação, e obtém como resposta de Satã a bebida, o fumo, a negação dos apelos sociais.

Mefistófeles, de *Fausto*, igualmente avesso às instituições e à reflexão, induz Fausto à distensão da consciência e à liberação dos impulsos. Estando este no quarto de estudo, na Primeira Parte da tragédia, recebe a visita de Mefistófeles, que, desejando tirá-lo do seu estado melancólico, diz:

Deixa-te de pensar, vamos à vida!
Digo-to eu: - Um homem que medita,
É como um animal que em ressequida
Esteve faz girar maligno gênio,
Quando a dois passos há pastagens verdes.
(2007, p. 86)

⁶ Schiller associa a luz à liberdade, estado em que o homem “joga” entre a Natureza e o Estado. “Quando surge a luz no homem, deixa de haver noite fora dele; quando se faz silêncio nele, a tempestade amaina o mundo, e as forças conflituosas da natureza encontram repouso em limites duradouros” (1995, p. 130).

⁷ O filósofo usa o termo “descolamento” quando analisa a condição do homem que se separa da natureza e precisa afirmar sua personalidade no mundo; para ele, desse descolamento surge o desejo de nova unidade, de reintegração à natureza.

Mefistófeles relativiza a ciência e as teorias, pois constata que ambas são frágeis e passíveis de oscilação. Dessa forma, o personagem é dotado de uma visão relativa da vida, e induz Fausto a rejeitar as verdades absolutas e as leis, e crer que “Sábio é quem se vale do momento” (p. 92).

Penseroso, de *Macário*, por outro lado, acredita no progresso, na civilização, na existência:

Mas nós, mas tu e eu que somos moços, que sentimos o futuro nas aspirações ardentes do peito, que temos a fé na cabeça e a poesia nos lábios, a nós o amor e a esperança: a nós o lago prateado da existência. (AZEVEDO, 2000, p. 537)

Penseroso tenta reeducar Macário, mostrando-lhe o caminho certo a seguir. O personagem-título, desde o início, mostra-se arredio, febrilmente agitado, corroído pelo vício e pela desilusão; ele renega, até certo momento, a figura de Satã, mas também recusa as ideias de Penseroso, considerando-as apenas ilusões. Dessa forma, Macário encarna a própria cisão de que viemos falando anteriormente, não conseguindo atingir a síntese entre a esperança e a civilidade de Penseroso e a natureza demoníaca de Satã. Toda a obra trabalha com elementos contraditórios da consciência: a mulher ora é anjo, ora é vagabunda; a vivência do amor divide-se entre o sexual e o espiritual, a pureza e a impureza, a santidade e a profanação; a pureza dos vinte anos de Macário macula-se com sua devassidão; o mundo da ficção literária aventado em toda a obra pela voz de Satã e Penseroso contrapõe-se ao mundo da realidade; o mesmo burro que carrega Satã foi o que carregara Jesus Cristo; a cidade renunciada por Satã “[...] é iluminada, mas sombria como uma eça de enterro” (p. 177); céu e inferno aparecem em várias das falas entre os personagens; Macário sonha com amor, mas diz que vai morrer; enfim, a obra apresenta vários elementos duais que nos remetem ao estado de incerteza e dilaceramento, tão caro aos românticos.

O sofrimento e a morte de Penseroso fazem pressupor, por esta via de análise schilleriana, o fim do equilíbrio e da razão – aspectos cultuados pela arte clássica – e a perda da referência social. A aventura noturna à qual Macário se entrega, guiado por Satã, ratifica a preponderância de uma liberdade ainda desajustada e rebelde. Macário encarna o espírito das contradições românticas, inerentes ao pensamento de Schiller em seus estudos sobre arte, transcendência e liberdade.

2. Fichte e Schelling: o eu criador e a natureza viva

Fichte pensa que a filosofia é obra da liberdade e nasce quando o espírito se separa da natureza para, então, se interrogar sobre ela e sobre si mesmo. O filósofo contribuiu consideravelmente com suas ideias para o Romantismo e o pensamento moderno, mas não desenvolveu estudos amplamente voltados para a natureza; sua abordagem passa mais pelo **eu como produtor**, criador, agente no mundo – do que resulta o **mundo do não-eu**, referente aos objetos, à ciência. Dessa forma, a razão está diretamente implicada à imaginação, pois participa do processo de exteriorização da criação do eu; o não-eu diz muito sobre o eu, já que é um consubstanciamento dele. Para o teórico, a preeminência do não-eu sobre o eu resulta em doutrinas realistas, e a preeminência do eu sobre o não-eu resulta em doutrinas idealistas. Da filosofia de Fichte, então, resulta “[...] a descoberta da posição sintética que, ligando ao mesmo tempo o idealismo e o realismo, caracteriza o verdadeiro **Eu como unidade da consciência de si e da consciência do universo**” (PHILONENKO, 1981, p. 75; grifo nosso), rompendo “[...] não só com o quebra-cabeça do dualismo fenômeno-número, mas principalmente com a oposição irreduzível entre o sensível e o espiritual” (BORNHEIM, 1993, p. 92).

O homem é, para Fichte, um **demiurgo**, eterno criador de realidades que primeiramente existem dentro dele; por isso, considera que o mal reside na inércia, na preguiça, quando se renega a própria imaginação criadora. Esse Eu transcendental, produtor de toda realidade, princípio fundamental, “[...] subjaz às consciências individuais, como entidade ativa, pura, livre, absoluta. No fundo de todos nós habita esta essência divina, acessível à nossa ‘intuição intelectual’” (ROSENFELD, 1985, p. 162; aspas do autor). A consciência humana habita temporalmente, e é com base na sua subjetividade transformada em ação que preenche esse tempo e produz suas realidades. Essa indissociabilidade entre sujeito criador (Eu) e objeto criado (Não-Eu) corrobora para a ideia de unidade, almejada pelos românticos, que sentem o choque entre o Eu e o Mundo. Na esteira de Fichte, “[...] os românticos desenvolveram a noção de que a nossa percepção do mundo não somente deriva do sujeito, como pode variar de sujeito para sujeito” (VOLOBUEF, 1999, p. 108). Não por acaso F. Schlegel afirmou, em carta a seu irmão, que “Fichte é o maior metafísico contemporâneo” (SHLEGEL *apud* BORNHEIM, 1993, p. 91).

Em *A Doutrina-da-Ciência* (1794), Fichte realiza o consórcio entre a razão pura e a razão prática⁸, caminhando para uma unidade acerca da egoidade. O filósofo parte de três princípios fundamentais acerca de toda a Doutrina-da-Ciência: o primeiro, sendo o “princípio pura e simplesmente incondicionado”, diz que o eu “[...] é ao mesmo tempo o agente e o produto da ação; o ativo e aquilo que é produzido pela atividade” (FICHTE, 1988, p. 46). De acordo com esse princípio, então, ação e efeito são o mesmo, e tudo está diretamente ligado ao próprio eu, ao sujeito absoluto. Dessa constatação entre o criador e o resultado da ação, Fichte organiza a proposição $A = A$, do que depreende que “*O eu põe originariamente, pura e simplesmente, seu próprio ser*” (p. 47; grifo do autor). O segundo princípio, “condicionado segundo seu conteúdo”, acrescenta que “[...] a matéria é determinada por A” e esse produto (matéria) “[...] não é o que A é; e sua essência inteira consiste em não ser o que A é” (p. 51). Fichte entende por essa matéria aquilo que é oposto ao A (sujeito), e denomina-a o “não-eu”. Porém, o filósofo reitera, num terceiro princípio, “condicionado segundo sua forma”, que toda oposição pressupõe a identidade do eu; dessa forma, o não-eu, sendo oposto ao eu, está posto no eu, e tanto a consciência de si como a consciência do que está “fora” são produtos de ações originárias no eu. Ele nega toda ideia externa da consciência e, por isso, nega a objetividade proposta por Schelling em sua teoria de um Absoluto, um em-si na natureza. Unificando o eu e o não-eu, Fichte pressupõe uma consciência una, do que deriva a proposição: “A é em parte = - A e vice-versa” (p.55). O eu é considerado, pelo exposto nos princípios, não apenas sujeito, mas sujeito agente, **consciência transcendental**. Há um esforço permanente do eu para determinar o não-eu; sem isso, desapareceria o próprio sentimento.

Em “Vida e Obra”, por ocasião da organização da *Doutrina-da-Ciência de 1794 e Outros Escritos*, Rubens Rodrigues Torres Filho observa que, de acordo com os princípios da teoria fichtiana, o eu é fundamentado pela liberdade, pois “[...] o eu é infinito na medida em que luta para ser infinito; por outro lado, o eu é finito enquanto não consegue realizar seu ideal. Além disso, o sentimento do limite, por parte do eu, é um sentimento de força, pois o limite só é sentido enquanto se pretende alcançá-lo” (*apud* FICHTE, 1988, p. 10). O sujeito, tendo consciência de si mesmo como produtor, assume um impulso puramente espiritual, deixando de ser natureza.

⁸ A razão pura e a razão prática, separadas por Kant, são unificadas por Fichte para pensar sobre a liberdade e o eu transcendental.

Fichte acentua, dessa forma, os aspectos subjetivos e a visão relativa sobre o mundo, em oposição à ideia de um Absoluto fora da consciência humana. Produzindo o mundo do não-eu, o ser explora sua própria capacidade de criação; tomando consciência disso, ele se torna um verdadeiro **demiurgo**. Não há dúvida de que o Romantismo assumiu, desses postulados, a ideia de transcendência e de subjetividade; além disso, é notável que a insatisfação com o real presente e a busca de uma realidade cada vez mais superior, demonstrada por Fichte pela pretensão de se ultrapassar os limites, inseriram o romântico numa **progressão ilimitada**.

Schelling, por outro lado, também exerce sobre o nosso estudo um grande interesse, pois em suas *Idéias para uma filosofia da natureza*, iniciadas em 1796 e terminadas no ano seguinte, codificou teorias que nos permitem avançar no entendimento da natureza no Romantismo. Enquanto a filosofia de Fichte trata do Eu como princípio transcendente, a filosofia de Schelling **trata da organicidade progressiva da natureza**. Se para o teórico do Eu e do Não-Eu “[...] a natureza, enquanto tal, é opaca, mera antítese da liberdade do espírito [...]” (MORUJÃO, 2001, p. 8), para Schelling ela é um grande **organismo vivo** que caminha numa progressão contínua, excedendo “[...] as relações mecânicas que a física estabelece [...]” (MORUJÃO, 2001, p. 9). Para o maior filósofo da natureza, a *Teoria da Ciência*, de Fichte, “[...] apresenta uma lacuna gravíssima: não existe nela filosofia da natureza” (BORNHEIM, 1993, p. 98). O ser, tornando-se consciente dessa natureza viva, identifica-se com ela e percebe-se como parte deslocada desse processo que se desenvolve inconscientemente.

Há uma concordância entre Schiller e Schelling em relação ao despertar da consciência, que separa o estado natural e o estado reflexivo. Em suas *Idéias...*, Schelling afirma que “[...] 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” (2001, p. 37), o que nos remete diretamente à “poesia ingênua” teorizada por Schiller. A passagem de um estado natural para o estado de reflexão e liberdade, inserindo o homem no mundo das possibilidades e das (in)decisões, quando ditas por Schelling, também nos remete à teoria da “poesia sentimental” schilleriana, conforme observamos nesta passagem:

Também não se compreenderia como é que o homem abandonou aquele estado se não soubéssemos que o seu espírito, cujo elemento é

a liberdade, se esforça por se tornar *a si mesmo* livre, e que tem de se arrancar às cadeias da natureza e às suas precauções e entregar-se ao destino incerto das suas próprias forças, para, um dia, como vencedor por mérito próprio, poder regressar àquele estado em que, sem saber de si mesmo, passou a infância da sua razão. (SCHELLING, 2001, p. 37; grifo do autor)

O homem, ainda que se identifique com a natureza, sente-se deslocado daquele processo inconsciente que a impulsiona harmoniosamente, e sofre da nostalgia do paraíso perdido. Ele se torna “ideia”, **entendimento reflexionante** e, como tal, distancia-se do primitivismo sadio e aventura-se pelas veredas doentias da existência dissonante. Ele está, agora, em discordância com as leis da natureza, e essa contradição o direciona à especulação⁹. A relação entre o estado natural e a infância, como exposto na citação acima, é também utilizada por Schiller quando se refere ao homem “ingênuo”, e retomado por Anatol Rosenfeld em “Perspectivas do Romantismo Alemão”, conforme também pudemos mostrar.

A cisão, provocada pela ruptura com a natureza, seria, dessa forma, um meio, uma ponte necessária que direciona o homem novamente à natureza, mas **conscientemente**. Gerd Bornheim, comentando a filosofia da natureza de Schelling (1993, p. 99), chama esse homem cindido de “sujeito relativo”, aquele que é maculado pela razão, em oposição ao “sujeito absoluto”, aquele que é vontade pura. Schelling propõe que haja um **equilíbrio entre as forças e a consciência**, o que se consegue por meio da **liberdade**. Esse pensamento também nos remete a Schiller quando expõe o equilíbrio que deve existir entre o impulso selvagem e o impulso formal, igualmente tomando a liberdade do espírito consciente como mediador entre as duas forças. Atingindo essa síntese,

Vivo num mundo que me é totalmente próprio, sou um ser que existe, não para os outros seres, mas sim *para si mesmo*. Em mim só pode haver ação e atividade; de mim só podem *sair* efeitos, não pode haver em mim qualquer *passividade*; pois a passividade existe apenas onde há ação e reação e estas existem somente na conexão entre as coisas, da qual me libertei. (SCHELLING, 2001, p. 47; grifo do autor).

⁹ Schelling usa o termo “especulação” quando discute o estado do homem que se sente “livre”, exterior à própria natureza. De acordo com o filósofo, “[...] de agora em diante ele separa aquilo que a natureza desde sempre uniu, separa o objeto e a intuição, o conceito e a imagem, por fim (na medida em que se torna objeto para si mesmo), separa-se de si mesmo” (p. 39).

Explicando a natureza, o homem explica a si mesmo, pois seria impossível explicar o que não faz parte dele. Perseguindo essa ideia, o filósofo da natureza traça um paralelo entre o que existe fora do homem e o que existe dentro dele, dizendo haver uma evidente **implicação entre o interior e o exterior**. A natureza é um “[...] vasto organismo vivo, em formação e transformação incessante”, alma do mundo, “[...] que se compreende como *physis*, que significa nascitividade” (MELO E SOUZA, 2004, p. 13). Schelling opõe-se a Espinosa (1632-1677), que se preocupa com o infinito fora de nós, e afirma (2001, p. 81) que o ideal e o real existem em nós, da mesma forma que o absolutamente ativo e o absolutamente passivo. Há uma identidade entre o eu e a natureza, e

Na medida em que eu próprio sou idêntico à natureza, entendo o 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 [...] (SCHELLING, 2001, p. 101).

Schelling considera que, embora haja uma ligação absoluta entre a natureza e a liberdade, deve haver um espírito ordenador que centralize a aplicação e o efeito das forças, colaborando para o equilíbrio. Schiller considera “impulso lúdico” esse jogo entre as forças em favor de uma harmonia interna, mas sua ênfase recai mais sobre o aspecto filosófico da liberdade do que exatamente sobre uma filosofia da natureza; ele admite que há duas naturezas em nós, mas que trazemos um **princípio autônomo**, ligado à liberdade, que não depende de nenhuma lei extrínseca. Ao dizer que “[...] aprendemos que o estado do nosso espírito não se norma necessariamente pelo estado dos sentidos, que as leis da natureza não são necessariamente as nossas” (1991, p. 55), diverge em certa medida de Schelling, para quem as leis da natureza estão presentes em nós e precisam ser reaprendidas para a ela retornarmos. A arte, para Schelling, é uma possibilidade de percepção dessa natureza em sua essência, desse absoluto, e por isso é reveladora das verdades eternas; a intuição intelectual estaria, assim, em conformidade com a inspiração artística¹⁰.

Márcia Cristina Ferreira Gonçalves, em *Filosofia da natureza*, apresenta um estudo da natureza por meio de uma cronologia que estabelece desde a origem do

¹⁰ Um importante trabalho sobre a relação entre natureza e arte em Schelling é *Infinitude subjetiva e estética: Natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*, de Jair Barboza.

pensamento grego, com base no conceito de *physis*, até as teorias schellinguianas¹¹. A autora considera que Schelling subverte o conceito clássico de natureza como simples objeto e que combate a separação entre natureza e sujeito proposta pela teoria cartesiana. Natureza, por esse prisma, também é atividade e produção infinita. Segundo a autora,

Schelling concebe a natureza como um todo cujo desenvolvimento se dá segundo uma dinâmica também histórica, de modo que, ao contrário do que possa imediatamente parecer, ela percorre um caminho próprio de autoformação no espaço e no tempo. E nós, seres humanos, livres e autoconscientes, somos não apenas parte ou fim último dessa sua história, mas o meio pelo qual ela finalmente é revelada. Nesse sentido, há para Schelling uma continuidade e mesmo uma relação necessária entre o mundo real da natureza e o mundo ideal do conhecimento. Ambos são como duas dimensões de um mesmo e único todo absoluto [...] (2006, p. 37).

Schelling propõe, ainda, que tudo caminha para a unidade. O que foi chamado de “magnetismo”, o filósofo considerou como propulsão à unidade; dessa forma, todos os objetos, expostos a uma lei gravitacional, estariam concorrendo, na verdade, para uma fusão, como que buscando o estado primitivo de coesão. Essa grande memória inconsciente que é a natureza seria, por isso, fonte de vida e mistério; o próprio Schelling a considera um poema, uma **maravilhosa escrita secreta**. Sendo poética, ela não pode ser simplesmente interpretada por um físico ou um matemático, pois “[...] constitui simultaneamente um meio de revelação e de ocultamento de ideia” (GONÇALVES, 2006, p. 49).

Cessando a série de causas e efeitos (estado que Schiller chama de “sublime”), o homem passa dos meios para os fins (segundo teoria de Schelling). O todo depende desse progresso singular, da mesma forma que o singular precisa, intuitivamente, do todo. O distanciamento da natureza é, dessa forma, condição para que se volte a ela pela liberdade, não por imposição nem por leis de causa e efeito. Identificando natureza e espírito, Schelling conclui que “A natureza deve ser o espírito visível, o espírito a

¹¹ Márcia Gonçalves divide toda a história anterior a Schelling em quatro momentos em que a abordagem da natureza é apresentada de forma distinta. Os dois primeiros são localizados na antiguidade grega, sendo o primeiro baseado na concepção de *physis* e ordem universal, onde se discutem as ideias dos pré-socráticos, de Platão e Aristóteles, e o segundo baseado na teoria atomista de Epicuro. O terceiro compreende o período medieval, quando se pensa o mundo dividido entre *natura naturans* e *natura naturata* – Deus e toda a sua criação – segundo o modelo estabelecido por Santo Agostinho, acrescido ainda de uma analogia com o livro sagrado, revelador da verdade. O quarto momento corresponde ao pensamento mecanicista predominante do século XVII, embasado em pressupostos empiristas de Roger Bacon e Galileu Galilei, além do pensamento de René Descartes.

natureza invisível” (2001, p. 115). Sendo a natureza o devir do espírito, “[...] há nela a presença do Sujeito absoluto, do qual é uma manifestação e com o qual tende a coincidir plenamente” (BORNHEIM, 1993, p. 100).

Philonenko, num capítulo de *A Filosofia e a História*, dedicado ao estudo de Schelling, diz que nas suas *Idéias para uma filosofia da natureza*, “[...] combate o cartesianismo, que faz da matéria uma coisa em si, separada do espírito, e cuja possibilidade de ser representada pelo sujeito é inexplicável [...]” (1981, p. 104). O teórico nomeia “natureza naturada” o estado anterior ao filosófico, e “natureza naturante” o estado de produtividade, de reflexão, de filosofia. A criação inconsciente é própria da natureza e, por isso, real; a criação consciente é própria da arte e, por isso, estética. O vínculo entre a arte (o subjetivo) e a natureza (o objetivo), para Schelling, ocorre por via da **intuição transcendental objetivada**; a natureza se revela aos poucos, não se dá por completo, pois “O que chamamos natureza é um poema cuja maravilhosa e misteriosa escritura permanece para nós indecifrável” (SCHELLING, 2001, p. 109-110).

Liberdade, panteísmo e transcendência constituem faces complementares e possibilitam que se pense o movimento estético, político e social romântico em suas contradições e em suas variações. Os níveis de consciência, em Schiller, impõem a própria estética enquanto espaço da liberdade e da síntese entre o mundo natural e o mundo convencional; síntese que advém da ruptura e do ludismo, conforme pudemos demonstrar. A poesia da natureza, de Schelling, diz do espírito do próprio homem ao propor que haja um incondicionado no universo natural, dotado de um caráter de revelação, intuível pela consciência artística. As defesas de poesia empreendidas por Novalis, Wordsworth e tantos outros poetas e críticos do Romantismo dialogam, de certa forma, com a escrita poética da natureza teorizada por Schelling. Em Fichte é possível relacionar a capacidade criativa do homem com a fundamentação da natureza e do mundo, o que nos leva a pensar o artista como demiurgo e, em consonância com o pensamento romântico, o poeta como fundador de realidades. O caráter crítico, utópico e metafísico do Romantismo literário aparecem como motivadores e ressonâncias da reflexão empreendida pela filosofia do período.

Referências

- ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A.. Macário. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2000. p. 505-562.
- BORNHEIM, G. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 75-111.
- FICHTE, J. G. **A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 3 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- GOETHE, J. **Fausto**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- GONÇALVES, M. C. F. **Filosofia da natureza**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MELO E SOUZA, R. de. Poesia e filosofia no Romantismo. In: JUNQUEIRA, I. (coord.) **Escolas literárias no Brasil**. Rio de Janeiro: ABL, 2004. p. 301 – 341.
- PHILONENKO, A. J. G. Fichte. In: CHÂTELET, F. (Org.). **A filosofia e a história – de 1780 a 1880**. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. p. 63-92.
- _____. F. W. J. Schelling. In: CHATELÊT, F. (Org.). **A filosofia e a história – de 1780 a 1880**. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. p. 93-123.
- ROSENFELD, A. Aspectos do Romantismo alemão. In: _____. **Texto / Contexto**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 147-171.
- _____. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 261-274.
- SCHELLING, F. W. J. **Ideias para uma filosofia da natureza**. Trad. Carlos Morujão. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.
- SCHILLER, F. **A educação estética do homem**. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- _____. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VOLOBUEF, K. **Frestas e Arestas. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999. p. 35 a 155.

POR UM FIO: PALAVRA E IMAGEM CONECTADAS PELO CORDEL**BY A THREAD: WORD AND IMAGE CONNECTED BY CORDEL**Alberto ROIPHE¹

Resumo: O propósito do artigo é a leitura, tanto da linguagem verbal, quanto da linguagem visual, de um folheto de cordel de autoria da poetisa Josenir Lacerda, tendo como fundamentação teórica os textos “Retórica da imagem”, de Roland Barthes, e “Retórica da imagem publicitária”, de Jacques Durand.

Palavras-chave: leitura verbo-visual, literatura de cordel; xilogravura.

Abstract: The purpose of the article is read, both verbal language, the visual language, a brochure of string authored by poet Josenir Lacerda, with the theoretical foundation texts "Image rhetoric" by Roland Barthes, and "Rhetoric of image advertising" by Jacques Durand.

Keywords: verb-visual reading, string literature; woodcut.

Introdução: uma retórica para a imagem

Em novembro de 1964, Roland Barthes publicou, na revista *Communications*, um artigo intitulado “Retórica da imagem”. Nesse artigo, o semiólogo francês analisou um cartaz publicitário das massas *Panzani* que exibia “pacotes de massas, uma lata, tomates, cebolas, pimentões, um cogumelo, todo o conjunto saindo de uma sacola de compras entreaberta em tons de amarelo e verde sobre fundo vermelho” (BARTHES, 1990, p. 28). Barthes verificou, nessa composição, três possibilidades de leitura. A primeira mensagem, que se encontrava nos títulos, nas legendas e nos rótulos dos produtos, denominou mensagem linguística. A segunda, caracterizada pela “identificação da cena representada (...) de uma espécie de estado adâmico da imagem (...) de um registro” (*Idem, Ibidem*, p.35-36), definiu como denotada. A terceira mensagem, em função de seu caráter simbólico e cultural, classificou como conotada.

No âmbito do anúncio estudado, Barthes particularizou, esteticamente, a natureza morta fotografada, evidenciando a sacola entreaberta, trançada como uma rede; o tomate e o pimentão; os pacotes de massa e a lata de molho de tomate *Panzani*. Esses itens seriam marcas culturais, na natureza morta, representando, em primeiro lugar, a prática e a independência, perante a abundância de alimentos; em segundo, a *italianidade*, no conjunto das cores observadas; em terceiro, a preparação culinária, diante dos diferentes objetos anunciados. O teórico denominou esses significantes de

¹ Professor de Teoria Literária e Literatura Brasileira do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Sergipe – UFS – 49100-000. E-mail: albertoroiphe@bol.com.br

“conotadores, e, ao conjunto dos conotadores, uma *retórica*: a retórica aparece, assim, como face significativa da ideologia” (*Idem, Ibidem*, p. 40) [grifos do autor]. Ressaltando tais elementos, Barthes indicou a construção dessa retórica a partir de um amplo inventário, no qual se encontrariam “algumas das imagens descobertas outrora pelos Antigos e pelos Clássicos” (*Idem, Ibidem*).

Seguindo a sugestão de Barthes, Jacques Durand, em seu artigo “Retórica da imagem publicitária”, enumerou as figuras de retórica, a partir de uma série de anúncios de propaganda. Para tanto, dividiu as figuras em quatro categorias, fundamentalmente, de acordo como essas figuradas operam na linguagem. São elas: adjunção, supressão, substituição e troca. Tratava-se, ainda que de forma preliminar, de um estudo do teórico sobre a função persuasiva das figuras de retórica nos anúncios publicitários.

Considerando-se as sugestões de Roland Barthes e as análises de Jacques Durand, o propósito deste artigo é realizar a leitura do folheto de cordel “O matuto e o orelhão”, guardadas as diferenças entre as duas formas de produção, a publicitária e a literária, para se observar as funções de possíveis figuras de linguagem, na linguagem verbal e na linguagem visual que constituem a referida obra da literatura de cordel do Nordeste brasileiro.

Do folheto de cordel às suas figuras

O folheto de cordel brasileiro teve origem, no final do século XIX, na Serra dos Teixeira, na Paraíba. Tais folhetos, desenvolvidos, inicialmente, pelo poeta Leandro Gomes de Barros, a partir de 1893, reproduziam a mesma estrutura de uma luta verbal travada entre dois cantadores que improvisavam em versos alternados, em extensões variadas, mantendo suas marcas da oralidade. Tal produção escrita era, pouco a pouco, comercializada, sobretudo, nas feiras e nos mercados nordestinos, caracterizando-se, materialmente, por pequenos cadernos, medindo de 11 x 16 cm, impressos dos dois lados da folha.

Leandro Gomes de Barros, seguido por outros poetas, como Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde, incluíram outras formas poéticas, em toda a literatura de cordel, além dos folhetos de luta verbal, ou folhetos de desafio, como bem evidenciam as pesquisadoras Ruth Terra (1983), em sua obra *Memórias de lutas: literatura de folheto do Nordeste (1893-1930)* e Márcia Abreu (1999), em sua obra

Histórias de cordéis e folhetos.

Observando-se ainda a composição material dos folhetos, nota-se que, ao longo de pouco mais de cem anos de história, a estrutura composicional desse gênero se manteve a mesma, tanto na linguagem verbal da narrativa, quanto na linguagem visual de suas capas. No que se refere à linguagem verbal, podem-se observar, basicamente, dois aspectos: o título do folheto e sua própria estrutura textual em versos. No que se refere à linguagem visual, notam-se as formas prioritárias presentes em suas capas: o desenho, a xilogravura e a fotografia, guardando, em cada uma dessas linguagens, suas particularidades e evidenciando, à sua maneira, a temática de cada composição. Considerando-se que essas imagens não são meras ilustrações do texto verbal, é possível afirmar que um folheto de cordel é constituído por ambas as linguagens, a verbal e a visual, simultaneamente, caracterizando-se, por isso, como um gênero verbo-visual.

Para proceder à leitura do exemplar “O matuto e o orelhão”, de autoria da poetisa da Academia dos Cordelistas do Crato, no estado do Ceará, Josenir Lacerda, e do xilógrafo, também do Crato, Carlos Henrique, torna-se necessário recorrer a dois estudos mencionados, “Retórica da imagem”, de Roland Barthes, e “Retórica da imagem publicitária”, de Jacques Durand, em virtude de se considerar as duas linguagens presentes na literatura de cordel, a verbal e a visual.

Na capa do folheto, os dois elementos constitutivos do gênero já chamam a atenção: os verbais e os visuais. Os elementos verbais estão distribuídos em duas partes da capa. Na parte superior, encontram-se os seguintes dados: o nome da instituição a que o folheto está vinculado: “ACADEMIA DOS CORDELISTAS DO CRATO”; o título do folheto: “O MATUTO E O ORELHÃO”; o nome da autora: “Autora: Josenir Lacerda”; e o número da cadeira ocupada pela autora na Academia: “Cadeira Nº 03”. Na parte inferior da capa, depois da xilogravura, portanto, o nome da cidade e a sigla do estado brasileiro em que o folheto foi editado: “Crato — CE”; o mês e o ano de publicação: “dezembro/2006”; e o nome do autor da xilogravura: “xilo: Carlos Henrique”. É evidente que todos esses elementos contextuais contribuem para a leitura e para a compressão do folheto no ambiente em que o gênero circula. Dentre esses elementos, no entanto, o título é aquele que anuncia a abordagem tratada.



Capa do folheto “O matuto e o orelhão”, de Josenir Lacerda com xilogravura de Carlos Henrique.

Quando se observa, portanto, esse registro “O MATUTO E O ORELHÃO”, todo em caixa alta, tem-se a impressão de que os dois nomes têm importância significativa e equivalente em suas formas: MATUTO e ORELHÃO, como se fosse um encontro entre dois cantadores para uma luta, tantas vezes presente na literatura de cordel. O artigo “O” define ambos os nomes, prenunciando a personificação do orelhão para se encontrar com o matuto.

Os outros elementos que chamam a atenção na capa do folheto, como se afirmou acima, estão presentes na xilogravura assinada “CH”, de autoria, de Carlos Henrique. Nela, nota-se, do lado direito, em primeiro plano, o desenho de uma grande orelha humana. Nessa orelha, da mesma forma como se encontraria um brinco, o que se vê é o gancho de um telefone. É a partir dessa orelha que se revela também uma calçada diante de um casario, na diagonal e em plano de fuga. Na calçada, do lado oposto à orelha humana, observa-se a presença de um homem em movimento, nas proximidades da última das casas da figura, portando calças brancas e camisa e sapatos pretos. Defronte à calçada, tem-se um trecho de rua que parece pavimentada de pedras.

Em sua estrutura formal, o folheto é constituído por trinta e duas estrofes, em versos heptassílabos, distribuídos em oito páginas, evidenciando a viagem de um

homem sertanejo, que se autodenomina “matuto”, a uma cidade grande e seu “encontro” com um aparelho telefônico público, apelidado, nos anos 1970, de “orelhão”, pelo fato de o formato curvado da cabine que abrigava os seus usuários, protegendo-os acusticamente, assemelhar-se a uma orelha humana.

Na primeira estrofe do folheto, o leitor é chamado a se transportar para outro tempo:

Essa estória é do tempo
que existia matuto
e era livre e preservado
lá na mata o bicho bruto
a linda Mãe Natureza
cheia de vida e beleza
tinha zelo absoluto.
(LACERDA, 2006, p. 1).

Nas estrofes seguintes, simultaneamente aos elementos fictícios, o leitor é convidado a se localizar no tempo passado e às suas primeiras experiências, parecendo já se indicarem, na narrativa, as novidades perante as quais o matuto se deparará:

Tempo que a telefonia
não era tão avançada
e era a telefonista
quem atendia a chamada
tempo em que o ser humano
era essencial no plano
e a máquina só comandada.

Em tudo na nossa vida
tem sempre uma vez primeira
a primeira carta lida
o banho de cachoeira
a primeira namorada
primeira fruta roubada
o “fora” e a brincadeira.
(*Idem, Ibidem*).

Uma particularidade da narrativa se evidencia em uma espécie de troca da enunciação do eu lírico para o personagem, o matuto, que relata minúcias do que encontrou, sentiu, estranhou e admirou na cidade grande, caracterizando-se, assim, uma narrativa dentro da outra:

E pelo próprio roceiro
essa estória foi contada
sem aresta, nem aceiro
com inocência narrada
daquela primeira vez
falou com gosto e altivez
sem omitir quase nada.

Seu moço, preste atenção
ele assim pôs-se a falar,
nessa estória de emoção
de enredo tão singular
fala de um dia de sorte
e o coração bate forte
só em dele me lembrar.

[...]

Um povo tão elegante
bem vestido e educado
jeito distinto e galante
na roupa fina e enfrornado
cada mulher perfumosa
que parecia um rosa
ou jasmineiro florado.
(*Idem, Ibidem*, p. 1-3).

Expressões como “Seu moço”, para evocar os leitores, e “perfumosa”, para fazer menção a mulheres com as quais se encantou, contribuem para ressaltar, nas variações linguísticas apresentadas, os registros orais na narrativa escrita.

Em meio a tais construções, outro ponto que chama a atenção, no folheto, é a notícia sobre o “encontro” do matuto com o orelhão:

Mas uma coisa chamou
muito mais minha atenção
quando meus olhos notou
cheios de admiração
um aparelho esquisito
com um jeitão até bonito
chamado de orelhão.
(*Idem, Ibidem*, p. 3).

O folheto vai se construindo por meio da descrição do próprio orelhão e das ações dos seus usuários, sem que o matuto se dê conta do que ocorre. Por esse motivo, nas estrofes seguintes, diante do que não conhece, a conotação se manifesta e o matuto se mostra, metaforicamente, “de boca aberta”, literalmente, “admirado”,

comparativamente, “igual a um lerdo” e, popularmente, “um bocó”. Considerando-se essa múltiplas formas de expressão, tudo para ele é novidade, por isso, talvez, descreva o objeto sem nomeá-lo.

Eu vi um povo chegando
e parando ao seu redor
escutando e conversando
como que falando só
e eu ali abismado
boca aberta, admirado
igual um lerdo, um bocó.

Fiquei num banco sentado
muito quieto e bem atento
para ver o resultado
de tão grande ajuntamento
mas o povo foi saindo
um a um escapulindo
acabou-se o movimento.

Foi findando o alvoroço
e eu chegando devagar
com certo medo e sobrosso
porém querendo escutar
pois aquele ingrisia
muito mesmo me atraia
chegava a me embelezar.
(*Idem, Ibidem*, p. 4).

Mais adiante, de acordo com as circunstâncias, o matuto tem a oportunidade de se aproximar do aparelho e, então, finalmente, testá-lo.

Botei o troço na ouça
mas só ouvi um tinido
que nem batido de louça
um estalo, um estampido
de repente uma zoeira
parecendo cachoeira
bem no pé do meu ouvido.

Tomei um susto de morte
fiquei meio zuruó
ainda bem que sou forte
e não dou ponto sem nó
finquei pé, me aprumei
fiquei ali continuei
comigo não tem gogó!

Uma rodinha avistei
cheia de número pintado
uns dois ou três eu rodei
só pra vê o resultado
a tal zoada acabou
um apitinho tocou
e eu ouvindo assuntado.
(*Idem, Ibidem*, p. 4-5).

Essas estrofes parecem se relacionar diretamente à capa do folheto, na medida em que se observa o orelhão, na perspectiva sugerida por Roland Barthes, tornando-se uma catacrese visual. Essa figura é caracterizada visualmente por Jacques Durand, ao anunciar, em “Retórica da imagem publicitária”, quando explica a função das figuras de substituição por similaridade, como ocorre na xilogravura de Carlos Henrique. Uma grande orelha humana substitui o que, na linguagem verbal, é denominado de orelhão. Essa evidência, nos termos de Durand, se trata de uma “similaridade de conteúdo” (1973, p. 45), já que a catacrese, na linguagem verbal, nomeia pela figuração algo que não apresenta um termo próprio.

Na xilogravura, além da catacrese, a própria orelha, na dimensão que é apresentada, torna-se também uma hipérbole, equivalendo, não como figura, na linguagem verbal, mas como expressão de exagero, ao aumentativo anunciado: “orelhão”. Essa ideia se confirma também no artigo de Jaques Durand, quando o teórico francês afirma que “a hipérbole, que consiste no ‘exagero dos termos’” é equivalente, na linguagem visual, ao “aumento da imagem” (*Idem, Ibidem*, p. 44).

Além da catacrese e da hipérbole, a xilogravura apresenta ainda uma oposição clara entre o orelhão, no canto direito da imagem, e o homem “matuto”, em movimento, no canto esquerdo. Essa oposição sugere uma possível reação do matuto diante de um “aparelho que fala”, levando-se em conta, na própria xilogravura, o fone pendurado à orelha, como já se afirmou, do qual os traços marcam uma possível saída do som.

Embora, no texto verbal, o matuto não corra, a saída do som é mencionada nas estrofes seguintes, confirmando-se a fala de uma telefonista.

Máquina dá outra pista
e com voz bem doce fala
dizendo: Telefonista!
nisso, o apito se cala
e eu ali encabulado

sem entender, espantado
quase que perdia a fala.

Fiquei todo atrapalhado
sem saber o que falar
e foi tanto o garguejado
que só faltei me engasgar
não sabia o que dizer
queria fugir, correr
porém resolvi ficar.

Ouçó a vizinha indagar
bem baixinho e paciente
– para onde quer falar?
ela disse docemente
aí me deu uma agonia
a minha perna tremia
querendo ficar dormente.
(LACERDA, 2006, p. 5-6).

Nesse trecho do folheto, é possível observar que, se a xilogravura mostra uma oposição entre o matuto e o orelhão, essa oposição limita-se ao pensamento do matuto. Afinal, na narrativa, o personagem, dando-se conta do funcionamento do aparelho, torna-se adepto a ele.

Comecei a imaginar
assuntando a ocasião
nunca fui de amarelar
nem fugir de assombração
por que é que eu vou agora
desabar de mundo agora
com medo dum orelhão?

E ali naquela hora
resolvi me explicar:
– desculpe minha senhora
mas eu não quero falar
sou matuto da roça
pé rachado sola grossa
que veio aqui passear.
(*Idem, Ibidem*, p. 6).

Encantando-se com o que escuta, de quem escuta e como escuta, o matuto tem o aparelho como algo inesquecível.

Quem lhe escuta não esquece

sua voz até encanta
se mal comparo parece
até a voz de uma santa
nunca escutei voz assim
como se um “passarim”
cantasse em sua garganta.

A senhora é delicada
Agradeço a atenção
É decente e educada
Dona de bom coração
Vou voltar gratificado
Alegre por ter falado
Nesse tal de Orelhão.

Adeus, até algum dia
não sei quando voltarei
mas a sua simpatia
na lembrança levarei
a moça do orelhão
com gosto e satisfação
eu sempre recordarei.
(*Idem, Ibidem, p. 7*).

É assim que o matuto parece preferir abandonar outros aparelhos ou objetos na
ânsia, quase onírica, como a cena que se revela na xilogravura, de possuir um orelhão.

Não quero comprar TV
nem sanfona, nem viola
não quero rádio ABC
bicicleta ou radiola
não quero roupa elegante
ouro, prata, nem brilhante
nem gravador, nem vitrola.

Vou pegar o meu trocado
e sei o que vou fazer
já estou determinado
pois preciso e quero ter
vou comprar um orelhão
bem bonito, bem grandão
onde tiver pra vender.

Bem contente e satisfeito
vou voltar pro meu sertão
levando com trato e jeito
muito carinho e afeição
essa voz serena e branda
para eu ouvir na varanda
do meu velho barracão.

(*Idem, Ibidem*, p. 8).

Essas marcas de afeição da personagem explicam ainda mais sua imensa perplexidade diante do novo que, por isso mesmo, causa o exagero na imagem onírica em si.

Considerações finais

Essa leitura, tendo como base as propostas de Barthes e de Durand, consolida a noção de que o folheto de cordel é um gênero constituído, simultaneamente, pelas duas linguagens, a verbal e a visual, e que assim, portanto, deveria ser considerado, ainda que se possam levar em conta outros aportes teóricos, em variados processos de análise. Assim sendo, é possível que se ampliem as interpretações sobre o processo de criação de poetas e de artistas populares e se ofereçam oportunidades maiores para se instigar seus leitores, neste caso, não a refletir exatamente sobre a tecnologia, como se poderia pensar de início, mas à ludicidade literária por trás de um aparelho que “fala”.

Referências

- ABREU, M. **Histórias de cordéis e de folhetos**. Campinas: Mercado das letras / Associação de leitura do Brasil, 1999.
- BARHTES, R. A retórica da imagem. *In*: BARHTES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. 2ª ed. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 27-43.
- DURAND, J. Retórica da imagem publicitária. *In*: METZ, Christian. **A análise das imagens**. Tradução de Luís Costa Lima e Priscila Vianna de Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 19-55.
- LACERDA, J. **O matuto e o orelhão**. Crato: Academia dos Cordelistas do Crato, 2006.
- TERRA, R. B. L. **Memórias de lutas: literatura de folheto do Nordeste (1893-1930)**. São Paulo: Global, 1983.

JOSÉ BONIFÁCIO E LORD JIM: OS CAMINHANTES SOLITÁRIOS

JOSÉ BONIFÁCIO AND LORD JIM: LONE HIKERS

Matheus Marques Nunes (UNIP)¹

Resumo: O artigo analisa o conto intitulado “O sedutor”, do filósofo e escritor Raul Fiker. Destacamos a forte imagem do caminhar errante com a nossa própria precariedade existencial. Para estabelecer a importância deste percurso existencial estabelecemos uma aproximação do conto “O sedutor” com o romance *Lord Jim*, de Joseph Conrad.

Palavras-chave: Raul Fiker, O sedutor, caminhar, Lord Jim.

Abstract: The article analyzes the tale entitled “The Seducer”, by philosopher and writer Raul Fiker. We highlight the strong image of the wandering walking with our own existential insecurity. To establish the importance of this existential path we established an approximation of the tale “The seductive” with the novel *Lord Jim*, by Joseph Conrad.

Keywords: Raul Fiker, the seducer, walk, Lord Jim.

Em outras ocasiões, principalmente em virtude dos trabalhos relacionados ao pós-doutorado, refletimos sobre a obra do poeta e filósofo Raul Fiker. Destacamos sua instigante abordagem a respeito do tempo, do mito, das imagens surrealistas, do espaço e do poder. Percebemos, ao analisarmos a obra **O Equivocrata**, a relação da sua estética com tal temática. Notamos as analogias, provocações e a ironia usada com exímia habilidade pelo autor. Procuramos contribuir para que se estabelecesse uma necessária e proveitosa crítica a respeito de uma obra que ainda não foi devidamente analisada.

Não havíamos, no entanto, estudado o conto intitulado “O Sedutor”, publicado na **Psi Revista** do departamento de Psicologia da USP no seu número 1, segundo ano, de 1968, e que deveria constituir a parte final do livro de Raul Fiker **O Equivocrata**.

Este conto, que por um acaso ficou fora da edição, nos remete, justamente, para tais problemas e também para as seguintes questões: o fazer poético, a construção de novos significados, a luta contra o embotamento do olhar, pela familiaridade da rotina nos grandes centros urbanos, a agonia diante da fragmentação e a responsabilidade do leitor diante de uma obra aberta para novas construções que rompem com as formulações convencionais.

Lemos que uma simples empreitada, a inocente tentativa, pelo menos aparentemente, de atravessar uma rua, tornou-se um grande desafio para o incauto transeunte. O transeunte angustiado por dúvidas em seu caminhar se chama José

¹ Doutor em Sociologia pela UNESP de Araraquara, professor de sociologia no instituto de ciências jurídicas e no instituto de ciências humanas da Universidade Paulista, 14024-270, Ribeirão Preto, São Paulo, Brasil, matheusmarquesnunes@gmail.com.

Bonifácio de Andrada e Silva. Um nome histórico e tão imponente para a personagem crivada de dúvidas torturantes.

Ele tem muita dificuldade para fazer a travessia, angustiado por suas inúmeras dúvidas e temeroso ao pensar nos olhares que talvez observem sua singela ação que poderia terminar num terrível fiasco e ao mesmo tempo exigindo aqueles mesmos olhares dos outros que se constituíam como um importante hábito para tornar suportável sua dor e sua caminhada. Enfim, um grande medo do inesperado, dos outros, de expectativas criadas incessantemente e, sobretudo, de si mesmo.

Percebemos que J. B. de Andrada e Silva precisa da decisão e da força que as certezas presumidamente nos conferem para desempenharmos nossos mais prosaicos papéis sociais. Tanto é assim que ele somente consegue alcançar a outra calçada quando se entrega a outros devaneios que o ajudam a criar novas certezas, mesmo que certezas provisórias, descartáveis e frágeis.

Interessante estabelecer o contraste entre as incertezas e devaneios de J. B. de Andrada e Silva com as pessoas que andam com seus passos firmes e rápidos, impetuosamente na direção traçada sem se deterem por nada; varrem do seu caminho qualquer indecisão.

Quem não caminha decidido é aquele que pensa demasiadamente em sua existência e nos dilemas que vivencia ou poderá vivenciar. Angústia que perpassa todas as suas reflexões. Temor de não ser lembrado? Medo, na verdade, de ser notado de maneira equivocada por outros. Esquivar-se dos olhares perscrutadores não parece possível. O julgamento antecede seus passos, paralisando suas ações que dependem deste julgamento.

Ele se perde no seu labirinto de imagens, devaneios infundáveis que o colocam na precária situação típica daqueles que não seguem, mesmo que por um breve período, o fluxo previsto pelo sistema. Seres preocupados com outras questões que não são os problemas usuais, como J. B. que se preocupa com a cor de suas meias, com a opinião dos demais, com seus olhares, é aquele que acalenta o medo, o extremo pavor de não ter para onde ir ou aquele que deve ir a todos os lugares e chegar lá naquele instante em que está definitivamente perdido entre a multidão.

Por isso, J. B. repentinamente está imóvel no meio da rua. Ele foi agarrado por uma lembrança e retorna ao seu ponto de partida. Alguém haveria notado? O fato já teria caído no esquecimento?

Novas dúvidas, pois, para ele o significado de cada passo é crucial. A busca constante por algum significado, algum sentido para nos acalantar, a percepção da solidão nos espreitando e, finalmente, a sensação alojada na memória, no estômago e no peito da nossa insignificância.

Mas ele também rapidamente parece adquirir uma dose de segurança, uma desenvoltura típica daqueles que não se sentem mais ameaçados, nem mesmo preocupados com tais ninharias; agora, lança um olhar onipotente e de desprezo para os paralelepípedos que calçam a rua.

J. B. de Andrada e Silva realiza uma recomposição intrigante de sua fisionomia em diferentes momentos. Ele colocou durante os relativamente poucos passos, inseguros e recalcitrantes, dados para chegar ao outro lado, muitas máscaras que lhe darão, pensamos que falsamente, a medida de segurança que tanto almejava.

Entretanto, tal couraça mostrou-se ineficaz, exatamente como as suas meias, negras, não brancas e seu sapato marrom, seu terno azul-marinho, sua cueca limpa, que simbolizariam sua dignidade para o público, diante de um par de olhos que irrompe sobre pernas que se revezam apressadamente.

Como os atores romanos e a criação das suas personas, J. B. caminha entre a irrealdade do seu cotidiano, no devaneio de não atravessar a rua e a realidade de suas próprias criações. Por isso, tal tensão e também a sua dispersão em um caminho que se torna sinuoso, necessita, assim, enfrentar o desconhecido, enfrentar suas vicissitudes e criar o que ainda não existe:

A expressão do indivíduo humano desaparece, mas em seu lugar o portador da máscara adquire a dignidade e a beleza (e também a expressão aterradora) de um demônio animal. Em termos psicológicos, a máscara transforma o seu portador em uma imagem arquetípica (JAFFÉ, 2000, p. 236).

O Sedutor consegue nos revelar, portanto, nossa precariedade diante da vida, ao olharmos para o outro, ao vermos nossa situação refletida no olhar do outro, daí nossas tentativas de nos equilibrarmos pelos calcanhares na beira de uma calçada, como J. B., ou diante de abismos maiores e mais nefastos. Mesmo ao enfrentar tais perigos racionalizamos nossas ações e o mundo, precisamos caminhar enfrentando tais olhares e encontrar razões que justifiquem a caminhada.

Necessitamos, enfim, dessa aparente segurança para nossa atuação como atores sociais e usamos os signos e significados para compreender e alterar o texto que

recebemos, tentamos a domesticação do discurso pelo nosso pensamento com insistência, como o fez J.B. ao fingir que procurava o número de uma casa, que na verdade estava na sua frente, quando então coça a cabeça, com aparente preocupação, parece realmente embebecido, preso num objetivo importante em meio ao passeio público, e compõe, conforme afirmamos anteriormente, a sua máscara de dignidade, o tipo de pessoa que está lá por determinados e, preferencialmente, bons motivos.

A arte moderna no seu projeto crítico de negação dos valores e ruptura com a tradição clássica também utilizou algumas máscaras. A máscara de estéticas não ocidentais, consideradas primitivas ou de civilizações desaparecidas, foi ostentada, por exemplo, com êxito por muitos poetas e vanguardas.

Outra é a intenção de J. B e a ironia da situação criada por Raul Fiker. Ele deseja a segurança de ser alguém e agir dentro do quadro esperado e plausível, ou seja, a normalidade tranquilizadora. Por isso, J. B. de Andrada e Silva agarra-se, como último recurso para sua salvação, a uma atuação, a um determinado papel por ele inventado: o sujeito que tem sempre outras preocupações prementes, mas que sejam semelhantes às preocupações demonstradas por outras pessoas que também andam seguras nas suas rotas estabelecidas previamente.

Ao cruzar com outro olhar, a segurança conferida por ser alguém que procura um endereço lhe confere uma confortável sensação que lhe é tão necessária. Compreendemos, ao destacar tais divagações, por que a maioria das pessoas não precisa temer o carteiro que cruza os seus caminhos, enquanto J.B. sente calafrios ao passar por ele. Mesmo quando o carteiro se distancia, quando não é mais possível escutar seus passos, continua a tensão, talvez o olhar de alguém chegando por trás, sem ser percebido, ou de algum morador por trás das persianas continue como um periscópio vasculhando o seu ser.

Trata-se de um conflito de sentimentos, uma luta com palavras que consigam exprimir um sentimento de mundo, o choque de visões de mundo que se mostram cada vez mais fragmentadas nas sociedades modernas. Época marcada, indubitavelmente, por uma série de particularismos raciais, religiosos e linguísticos e, conseqüentemente, pelo empobrecimento do nosso ser reduzido a condutas que ficam sob a égide de um controle político e econômico cada vez mais pragmático.

Sempre o encontro com o outro, mediado por uma linguagem que não é suficiente para expressar o nosso eu, suas contradições, desejos e todos os nossos

temores. A incompreensão e um conflito latente sufocando nossos caminhos silenciosos por entre a multidão.

Aquela exaltação do encontro com uma massa que nos ignora e que nos torna ainda mais solitários. Afinal, no ápice do individualismo burguês, daquela incomensurável vontade de poder, daquela atitude que ignora a solidariedade e só espera a subordinação, o resultado muitas vezes é a desilusão provocada pelo empenho por uma missão que não nos leva a nenhum objetivo realmente importante. Toda a vaidade e desumanização deram o tom para muitas travessias feitas na proximidade de sinistros abismos.

A travessia daquela rua, o caminhar pelo passeio, o divagar por aquelas calçadas, é também o instante do seu desespero, o momento de tentar apreender as muitas situações que se revelam tão precárias, de desejar e perceber que não é possível controlar as mais sutis mudanças, o desespero diante da chegada do inesperado ou a angústia da expectativa não realizada, tudo deixava aturdido o transeunte J. B. de Andrade e Silva.

J. B. também perde a direção frente à realidade que o aplaca de maneira aterradora, mas prossegue celeremente, pretende atravessar a rua a dois quarteirões de distância. É um homem dilacerado, como o homem do subsolo, perseguido pela aguda consciência das profundezas do seu ser e de incertezas diante da realidade. O cenário agora se altera, com becos nem ao menos calçados, o que favorece seu recolhimento ao conforto da solidão e reflexão. Ele se sente surpreendido e tal surpresa o coloca em crise.

Percebe-se uma situação limite em que sua individualidade estará em prova. J. B. vacila diante do conflito com o grupo dos pretensos observadores. O temor de não se enquadrar nos padrões afirmados pelo grupo. Mesmo que a angústia seja decorrente de não caminhar com a segurança esperada pelos outros.

Não conseguiu sair da armadilha e dissolve-se como parte daqueles becos imundos. Aceita perder-se na banalidade, no conformismo social, naquela ausência de crítica revelada pelo seu olhar ausente e distante.

Tudo é muito rápido, tal distração, o outro mundo sem calçadas, como muitas de nossas ações parece durar o instante de atravessar uma rua. Passado o momento crítico, J. B. adquire firmeza, convicto, ou acalentando tal ilusão, de que existe uma plateia que o observa, quer sua aprovação e ganha confiança a cada passo, recompõe-se como figura altaneira que caminha pelo meio da rua, alterna seus passos, ora despreocupados

ora marciais, chega até a chutar os objetos no meio da rua, espera, mãos nos bolsos, colarinho aberto, a aprovação geral, quer provocar murmúrios de admiração.

Já distante dos olhares e apesar de todas as suas precauções, não obstante sua minuciosa composição da personagem com objetivos claros, da máscara cuidadosamente preparada para impressionar o público, pode-se perceber ao final, que a trajetória de J. B. de Andrade e Silva, mesmo com suas intenções e planejamento, não forma uma linha reta.

Desse modo, gostaríamos de comparar tal caminhar com a própria linguagem e seus significados na obra de Raul Fiker, que também traça suas retas e caminha tortuosamente, conforme expressão encontrada na obra **O Equivocrata**, por entre muitas retas de vista. A sua obra é provocativa, nos coloca diante de contradições, do caráter muitas vezes irrisório deste mundo, da pluralidade e da própria linguagem.

Convoca os opostos que se destroem e criam, por outro lado, novas e surpreendentes realidades. Afinal, segundo Octavio Paz, escrevemos para ser o que somos, ou ainda, escrevemos para ser aquilo que ainda não somos. De um modo ou de outro, buscamos encontrar a nós mesmos. Tentamos compreender o nosso eu, compreender o desconhecido: “As palavras não são as coisas: são as pontes que estendemos entre elas e nós. O poeta é a consciência das palavras, isto é, a nostalgia da realidade real das coisas” (PAZ, 2012, p. 211).

O processo de criação poética conforme definiu Octavio Paz envolve a sua dependência da palavra, como uma necessidade e também a sua luta por transcendê-la: “O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema, mas o poema não teria sentido – nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta” (PAZ, 2012, p. 52). Como no conto “O Sedutor”, em que José Bonifácio luta para encontrar um sentido que lhe confira segurança, busca uma orientação para seus passos e mesmo sem isso prossegue sua travessia até o outro lado.

Ele deseja a liberdade de movimento e de pensamento, porém, fica à mercê daquele pacto social. Um contrato social internalizado por ele como regra para toda a sua conduta. E apesar de todo o esforço para se controlar, seu caminhar continua tortuoso.

Agora, se voltarmos a refletir a respeito do nosso J. B. de Andrade e Silva personagem do conto **O Sedutor**, encontraremos também indícios reveladores a respeito do papel que uma sociedade utilitarista espera do poeta. Nesse sentido, o poeta

maldito não é simplesmente uma criação do romantismo, mas, de acordo com Octávio Paz, resultado de uma sociedade que não o consegue assimilar, pois não o vê como alguém capaz de oferecer algo prático ou divertido o suficiente para justificar a abertura de seus cofres:

O poeta moderno não tem lugar na sociedade porque, efetivamente não é ninguém. Isto não é uma metáfora: a poesia não existe para a burguesia nem para as massas contemporâneas. O exercício da poesia pode ser uma distração ou uma enfermidade, nunca uma profissão: o poeta não trabalha nem produz. Por isso os poemas não valem nada: não são produtos suscetíveis de intercâmbio mercantil e se não é um valor não tem existência real dentro do nosso mundo (PAZ, 2012, p.85).

No capitalismo, como seu labor não vale nada, ele também não ganha nada; ainda de acordo com o pensador mexicano, o poeta transformou-se num desterrado, vagabundo, pária ou parasita. Alguém que está titubeando para se manter no meio do passeio público ou que procura alcançar o outro lado da rua. Por isso, tenta se justificar ao afirmar que procura certo endereço, confrontando-se, num cenário volátil que o desqualifica como profissional e não considera sua fala real, afinal, ela dificilmente se transforma em mercadoria.

A personagem J. B. de Raul Fiker revela ainda uma nota dominante: a solidão diante da sua travessia, a sensação do homem que se encontra só, na mais remota fronteira, ou como aquele que parece desesperado ao tentar romper um cerco que o coloca sempre em suspenso diante da vida e do tempo cronológico. Mostra-nos, naqueles instantes cruciais, o dilema daqueles que se veem impossibilitados de construir sua identidade, de restabelecer um diálogo verdadeiro com a realidade e com sua própria humanidade.

Tal empreitada nos lembra, até mesmo pela filiação de Fiker ao movimento Surrealista de São Paulo na década de 1960, a tentativa do Surrealismo em transformar o real em poesia, o protesto contra uma realidade alienante, a busca por algo vivo diante da banalização da linguagem. A intenção do autor em recuperar o poder da linguagem através do sonho, do delírio, do LSD, do mito, das analogias, do humor e da ironia na busca por transcender a degradação do homem.

Mais do que a criação de poemas, temos a tomada de posição, política e filosófica, diante de uma sociedade que domesticou e degradou o homem através de

formas de pensamento que buscam somente um ideal de vida prático, comercial e utilitarista. Afinal, neste mundo preenchido por mecanismos, não falamos com os outros “porque não podemos falar conosco mesmo” (PAZ, 2012, p.102). Nossas precárias ilusões se desfazem facilmente, não restando nada, só o vazio e o niilismo.

Perdemos o significado, a sensibilidade e também ficamos perplexos ao percorremos nossos caminhos. No mundo de prevalência da técnica a realidade, o espaço e o tempo alteram-se com rapidez e intensidade:

A aceleração do suceder histórico, sobretudo a partir da I Grande Guerra Mundial, e a universalidade da técnica, que fez da terra um espaço homogêneo, revelam-se por fim como uma espécie de frenética imobilidade em um lugar que é todos os lugares. Poesia: procura de um agora e de um agir (PAZ, 2012, p.106).

Imobilizado e indeciso, em meio ao seu caminho, J. B. de Andrada e Silva entregou-se ao devaneio, enfrentou um momento em que parece não existir nem passado e nem futuro. Dualidade também vivenciada pelo poeta, dilacerado, estilhaçado entre um tempo que parece interminável e a fugacidade que resiste em ser nomeada pela criação do artista.

Ele afinal parece ter chegado ao extremo ao atravessar aquela rua diante de possíveis ou imaginários espectadores. Talvez J. B. necessitasse, naquele instante crucial, de amparo e algum tipo de comunhão, mas enfrenta a vacuidade no momento que antecede a continuação de sua vacilante caminhada. Mostra-se, assim, tão solitário como a outra personagem do conto intitulado “Mundo” que conclui a obra **O Equivocrata**: São Simeão Estilita. Tanto o caminhante que oscila nas suas ações, como o severo asceta que se isola no elevador percorrem travessias tempestuosas e destrutivas na nossa conturbada época.

Ambos talvez coloquem em relevo uma característica que tanto preocupa os escritores: o individualismo extremado que alarga desmesuradamente o silêncio e a solidão ao nosso redor. Entretanto, a empreitada como leitores e críticos de tal obra se torna um elemento provocativo importante para criar aquele estado iluminado e propício ao questionamento das perspectivas normais.

Saindo deste embotamento, desta idolatria vertiginosa do eu, vivenciando tal experiência não caímos no absurdo, no caos, no sem sentido; podemos, pelo contrário, descobrir um novo sentido. Difícil de ser comunicado tal sentido, daí a luta com a

linguagem, a utilização destas situações paradoxais de atravessar a rua ou ficar preso num elevador. Por isso também a recorrência ao humor tão utilizado pelos surrealistas para transmitir algo que parece incomunicável tanto por J. B. como pelo anacoreta São Simeão.

Haverá alguma possibilidade de comunhão para eles após suas missões destruidoras? Afinal, J. B. de Andrada e Silva termina sozinho, afastando-se sempre; São Simão, por sua vez, deseja algo grandioso para contentar os olhares que espreitam, quer a sua coluna feita com os fragmentos do elevador que tomou e com os estilhaços dele.

Suas veleidades parecem destrutivas porque se realizam à custa dos outros e também porque seus projetos dependem do olhar dos outros. Não por acaso a epígrafe usado por Fiker no conto “O Sedutor”: “*El ojo que tu ves no es ojo porque lo veas es ojo porque te ve*” (Antonio Machado).

Olhos que também vigiam São Simão preso no elevador. A visão, o ser visto, é um fator primordial para a construção da sua coluna, da sua potência, da sua vacilação e da sua solidão. Ao término de sua missão a percepção da ilusão e da extrema vaidade do anacoreta observado pela multidão ou pelo caminhante que precisa do olhar que o espiona.

Ainda a respeito da concepção do olhar, do ser visto e do ideal de destruição na nossa sociedade, destacamos o trecho final do **Equivocrata** a respeito da tragédia de São Simeão Estilita:

E é necessário algo grandioso diante dos olhares que espreitam pelas frestas. Estes olhares são componentes fundamentais da tragédia do Estilita. Se eles, por um lado, são ameaça constante, por outro, mais importante talvez, são veículo da consagração de São Simeão Estilita. Desta forma, o santo dá início à sua obra: uma imensa colônia – isto os impressionará sobremaneira, e também ao santo – no topo da qual ele se instalará após a árdua construção. Árdua, porque os materiais usados na empreitada consistem em fragmentos do elevador e dele. São Simeão Estilita (FIKER, s/d).

Similarmente temos uma cena, no penúltimo conto que compõe **O Equivocrata**, intitulado “Hábito”, que também pode ser interpretada a partir da ideia do ver e do ser visto. Trata-se do encontro onírico do personagem/autor com um rato, encontro que ocorre nos jardins da biblioteca municipal de São Paulo e que se torna ponto para discussão para a psicanálise do autor e também para sua construção estética. Dessa

maneira, a partir de um dos seus sonhos, Fiker descreve a cena do inusitado encontro com o roedor e propõe uma importante discussão acerca da visibilidade e, sobretudo, a respeito do poder.

A sensação naquele olhar do roedor que polariza, parece silenciar tudo ao redor, quando tudo se cala não podemos ou conseguimos mais nomear as coisas ao nosso redor, quando tudo se torna inapreensível, mesmo que tão próximo ao acervo de uma biblioteca, no entanto, aquele olhar penetrante rechaça toda a possibilidade de compreender.

O corpo do rato se esvai, vai desaparecendo e o autor parece destacar ainda mais a ausência ao enfatizar aquele olhar. Sensação, além disso, de que já não existe rato para ser contemplado porque nós mesmos já nos fundimos ao roedor. O rato paralisado nos fascina e nos escapa no momento em que tentamos compreendê-lo, ao recriá-lo do nosso modo:

caracterizado pelos dois enormes olhos que sempre me olharam tanto quanto eu sempre os olhei, olhando e sendo olhados como olhos, trazendo portanto todos os significados possíveis em se tratando de um olhar, cujas probabilidades alcançam o infinito – daquele olhar, particularmente, considerando-se que à parte do focinho, ainda levemente notado, era tudo o que restava de um corpo e de um rosto do qual mesmo antes fora o ponto polarizador (FIKER, s/d).

O rato e o homem isolados, surpreendidos por tal situação. Talvez se esquadrinhasse na busca de uma experiência que o enriquecesse pessoalmente. Questão de sobrevivência diante da eminente catástrofe causada pela falta de significados. Oportunidade e ocasião para reagir e buscar outros significados, conforme citado anteriormente, o sair do nosso embotamento e ouvir a outra voz, mas, sem esquecer que em tais relações estão sempre presentes questões referentes ao exercício do poder e da força.

O escritor Elias Canetti (2011), ao diferenciar força e poder, utilizou uma comparação interessante para nossos propósitos a respeito do olhar entre o gato e o rato e que será também útil para refletirmos acerca da situação do rato nos jardins da Biblioteca Municipal e da tortuosa caminhada de J.B. de Andrada e Silva. Normalmente costuma-se associar a força a algo próximo e presente, ao aspecto mais profundo do poder. O poder, por sua vez, é mais amplo, cerimonioso e universal. Com o tempo a força transforma-se em poder.

Voltando a falar da comparação entre o caçador e a presa Canetti afirma que a presa é capturada pela força e por ela é levada à boca. O rato, desse modo, encontra-se inteiramente à mercê do gato. No entanto, o gato também poderá resolver brincar com o roedor e soltá-lo, deixá-lo correr, mas sob sua constante vigilância. Um novo elemento apresenta-se em tal circunstância, apesar de correr, o rato continua na esfera de poder do gato, continuará assim, correndo, esperançosamente e sem êxito numa eventual possibilidade de fuga, até o momento em que o felino resolver agir e ele está certo de poder alcançá-lo a qualquer momento:

O espaço sobre o qual o gato projeta sua sombra; os instantes de esperança que permite ao rato, mas tendo-o sob estrita vigilância, sem perder o interesse nele e em sua destruição – tudo isso junto (o espaço, a esperança, a vigilância e o interesse na destruição) poder-se-ia designar como o corpo propriamente dito do poder, ou, simplesmente, como o poder em si (CANETTI, 2011, p.281).

Temos, assim, uma ampliação do tempo e do espaço. Ainda segundo Canetti, a boca do gato dará origem à prisão, uma ampliação da boca, expressando a relação de poder e força. Sem esperança, encarcerado, como Raul Fiker, que também encarou a prisão como uma troca, um contrato onde “você entrega o seu espaço e recebe tempo em troca” (FIKER, s/d). O prisioneiro e o rato dispõem do tempo e da esperança de, nesse tempo, escapar.

Pode-se até dar alguns passos de um lado para outro na cela ou na boca do gato, receber um pouco de sua ração de sol, observar os guardas também presos aos seus uniformes, ao seu salário e às suas convenções, assim como o rato, encarcerado pelo olhar do gato. O olhar cravado nas costas como nos momentos angustiantes de J. B. e sua saga de atravessar aquela rua.

O interesse na sua aniquilação, a qualquer momento, pelo aparato que o mantém encarcerado, mesmo quando, aparentemente, foi esquecido pelos detentores do poder, fará parte da existência e dos sofrimentos do prisioneiro/rato. Preso a uma rotina e também angustiado pela constante expectativa: da fuga, do aniquilamento, do pulo do gato, do olhar penetrante, da reciprocidade no encarceramento dos guardas e dos prisioneiros.

Tais situações, sobretudo a possibilidade do inesperado, da surpresa diante de uma ocasião, parecem ser essenciais também para interpretarmos J. B. de Andrada e Silva.

Acontecimentos que parecem exagerados, que se tornam ínfimos, banais na sua impureza, mas que devemos enfrentá-los a cada momento. Por isso mesmo, aquela dualidade, aquela indecisão de J. B. que espera o momento ideal para a ação, não percebendo que tal ocasião nunca aparece da forma e no instante em que a aguardamos: “Quando surge a ocasião inesperada, ela não vem como uma conjuntura brilhante, não traz nenhuma das características que cercam os fatos, nas narrativas exemplares dos livros de belas ações ” (CANDIDO, 2012, p. 80).

Tentaremos, agora, estabelecer um paralelo entre J. B. e Lord Jim em relação a alguns temas em comum, e essenciais para ambos, como: a sensação de isolamento, a ideia do homem surpreendido, o tema da fuga, a caminhada entre estranhos e a questão da ocasião propícia para grandes realizações.

Interessante que Antonio Cândido interpreta a atitude de Lord Jim de Joseph Conrad (2003) como a de um homem surpreendido e que malogrou justamente pela supervalorização do Eu que o paralisou na expectativa de uma ocasião perfeita para se redimir do peso de acontecimentos passados. Achamos muito interessante tal análise e consideramos pertinente aproximar a ideia do homem surpreendido com as ações de J. B. para melhor explorar suas contradições.

Desse modo, exatamente como ocorre na obra de Conrad, encontramos também nas personagens criadas por Raul Fiker, principalmente em J. B. de Andrade e Silva do seu conto “O Sedutor” e em São Simão Estilita do livro **O Equivocrata**, indivíduos perseguidos ou que se imaginam assim, esperando a qualquer instante um golpe de sorte ou de azar que coloque tudo em risco, fugindo do acaso sem sucesso, opondo-se aos parâmetros impostos pela civilização ocidental, vivendo o dilema das imposições e injustiças perpetradas por outros e de sua obstinada recusa em obedecer tais ditames.

Por tudo isso, segundo a excelente análise de Antonio Cândido, homens como Lord Jim, também como J. B. de Andrada e Silva e São Simão Estilita, agem “sem motivo aparente por uma espécie de descarga brusca e inexplicável, um ato formalmente gratuito, de que decorre, porém, uma segunda etapa, pois é obrigado a se refazer, caso pretenda readquirir o equilíbrio anterior” (CANDIDO, 2012, p. 68).

Ambos estão isolados e buscam, na verdade, a solidão nas suas difíceis viagens. A abstenção da ação decisiva, entretanto, é corrosiva, e permanecem suspensos,

paralisados como o rato no jardim da biblioteca naquele instante que se eterniza, aumentam as dúvidas e incertezas do que poderia ser feito.

Incerteza não apenas quanto ao que deveria ser feito, mas também em relação ao próprio ser que não se conhece suficientemente, ser errante, na constante expectativa e que adquire tal consciência diante do dilema vivenciado naquele instante que se torna o episódio crucial para sua existência.

Trata-se da explosão daqueles limites construídos ao longo do processo de socialização que nos molda desde a infância até a nossa morte. Acima dos deveres impostos pela sociedade, determinando até mesmo os nossos passos, a direção que escolhermos ou como atravessamos uma rua, existiria o império de certo risco que devemos assumir diante da vida. Por isso mesmo, a incoerência e o risco de ficar desacreditado diante dos padrões vigentes.

J. B. de modo imprevisto procura, na sua caminhada tortuosa, escapar das convenções e preconceitos. No paradoxal caminhar ele se isola dos outros, mas ainda se preocupa com os seus olhares inquisitoriais. O vacilo dos seus passos nos mostra o desconhecimento de quem somos realmente diante do outro, conseqüentemente, nos revela também todo o automatismo que nos é incutido através de inúmeros olhares que nos moldam precocemente.

Assim, como no Lord Jim enfrentamos o dilema do conformismo ao modo de viver medíocre ou a possibilidade de algum sacrifício heroico, J. B. de Andrada e Silva enfrenta tal dilema, angustiado por sentir-se amesquinhado, pior ainda, um intruso em um espaço que seria público. Mas, a tripulação não considera Jim também como um intrusão?

Jim é o único homem branco de bem no navio Patna e também o único branco enviado, já na parte final do romance, ao reino do Patusan. Evidentemente Conrad, em vários momentos do romance, trabalhou num viés típico das teses raciais do século XIX. O homem branco é sempre tratado como superior ao nativo e principalmente ao mestiço: “Ele estava protegido pelo seu isolamento: único representante de uma raça superior, achava-se em estreito contato com a natureza que se mostra tão facilmente fiel a seus amantes” (CONRAD, 2003, p. 123).

Mas ele já se encontrava moralmente isolado a bordo do navio, existia a barreira racial, a impossibilidade de contato com os outros e distante fisicamente da civilização, no meio do Oceano Índico, estagnado, morto, pura letargia. Lembremo-nos também que esta foi uma decisão do próprio Jim. O desejo e necessidade de afastar-se sempre de

todos e de tudo. A necessidade premente de fugir como a do náufrago em busca de uma tábua de salvação ou também a percepção que temos ao ver um “homem à margem de um mar sombrio e desolado” (CONRAD, 2003, p. 125).

Trata-se da concepção e dos problemas do homem e da sua convivência em sociedade. Apesar da fuga, não obstante eles evitem seus semelhantes, em contatos esporádicos e imperfeitos. Acabam se refugiando em si mesmos, desencadeiam situações não previstas, revelam-se muito mais e tudo isso ao procurarem sistematicamente se esconder de todos.

Trata-se de fugir, mas a pergunta é: fugir para onde? Afinal, o avanço do imperialismo europeu no século XIX coloca fim ao ideal da longínqua viagem de exploração como oportunidade de uma vida aventureira. Tal situação de colonialismo também dá ensejo ao do turismo em escala global. Assim, tais fatores colaboraram para pôr um termo às ilusões referentes à viagem para regiões remotas como possibilidade de fuga da civilização:

Havia pares de recém-casados já um pouco enjoados um do outro desde a metade da viagem; havia grupos importantes e modestos e viajantes solitários que jantavam solenemente ou se fartavam ruidosamente; tudo gente que pensava, discursava, fazia troças ou resmungava da mesma forma que agia em casa e cuja inteligência era tão aberta às impressões novas como as malas depositadas nos seus quartos. A partir daquele dia, eles carregariam, como suas bagagens, uma estampilha provando que haviam passado por tal lugar. Apreciariam essa distinção e guardariam sobre suas malas as etiquetas gomadas, evidência documental e único resquício durável das aquisições de sua viagem (CONRAD, 2003, p. 63).

Aprendemos com os surrealistas e, de certo modo, também com a postura de J. B. e Jim, que não se trata de simplesmente buscar o exótico e o pitoresco. Trata-se, enfim, de uma viagem em busca do maravilhoso. O que significa um diálogo profundo, um diálogo através da poesia, da analogia, da colagem, do acaso e outros jogos surrealistas.

Por isso, nem mesmo as conquistas espaciais realizadas pelas superpotências da época da guerra fria, o fato do século segundo alguns, deveria ser considerada como um ato prodigioso. Verdadeira conquista, de uma envergadura incomensurável aos olhos poéticos, muita mais ampla do que a chegada à Lua, foi a de Cristóvão Colombo na sua luta por abrir novos caminhos. Destacado por sua capacidade de romper com as ideias

que predominavam na sua época, por sua recusa de seguir as rotas, planos e procedimentos já conhecidos. O genovês louco que triunfa e “cujo êxito lança uma luz diferente sobre a loucura” (PONGE, 1999, p.62).

A ousadia de escolher um caminho insensato, o caminho menos razoável possível, a ação menos provável para quase todos que efetivamente poderiam decidir seus atos, a ação que não segue os ditames propostos pelos métodos tradicionais, enfim, o questionamento de certa racionalidade responsável pelos ditames tradicionais. Terminada sua venturosa travessia pelo oceano, perde-se todo o interesse do poeta surrealista por aquela figura. Ficou perdida nos jogos de poder das novas metrópoles e seus impérios.

A postura de Jim antes e após o seu ato no tribunal assume o emprego do método do desvio absoluto, conforme expressão de André Breton após sua leitura de Charles Fourier, a contraposição ao usual, o colocar-se à margem das rotas usuais, aventurar-se naquele oceano virgem utilizando-se do caminho menos razoável possível: Ora, se procuramos entender a sensação vivenciada por Colombo ao avistar a terra após dias de espera angustiada, tudo leva a pensar que foi justamente uma ocorrência daquela alegria surrealista o que ele experimentou (PONGE, 1999, p.63).

Fuga que pode ser para uma região considerada exótica, como em Conrad, ou, como no caso de Fiker, na própria cidade que se mostra em todo o seu estranhamento, afeita ao olhar que poderá encontrar o insólito nas suas ruas, cidade que também apresenta possibilidades de se encontrar com o maravilhoso em lugares inesperados para aqueles com disposição para tais caminhadas.

Viagens que poderão ser deslocamento espacial para locais distantes ou na própria cidade do poeta. Mas, viagem também num sentido mais amplo e metafórico. Viagem que também será temporal e até mítica. Poeta viajante que ao se deslocar espacialmente revela nossa transitoriedade diante de certos aspectos naturais e sociais que permanecem os mesmos durante longos períodos.

Desse modo, percebemos, conforme anotou Cláudio Willer (2014), que a viagem na literatura possui muitos sentidos e vários deles direcionados à ideia da viagem como uma importante revelação ou também como uma forma de buscar uma identidade sufocada pelas exigências cotidianas.

Cenários que são anônimos, fascinantes e também ameaçadores. Risco para a integridade do caminhante Sedutor e para Lord Jim. Não mais se espera encontrar um Paraíso em regiões tropicais em que se pudesse realmente viver a vida. Embora Jim

descobrisse tardiamente tal situação, ele também percebe a necessidade de modificar a sua vida e o mundo tropical que o acolheu.

Dessa forma, a viagem pode constituir-se como registro de chegada a novos territórios, como lemos em Lord Jim e outros livros a respeito do processo de colonização, como relato que revelaria um conhecimento superior ou uma trajetória rumo a uma revelação mística, como nos relatos sobre o Santo Graal; mas a viagem também poderia significar puro devaneio diante da incerteza existencial, como no caso de J. B. de Andrada e Silva, o ser que se torna errante e adquire consciência de sua precariedade diante da vida (WILLER, 2014, p.87).

Destacamos que existem muitos precursores para nossos escritores caminhantes. Lembramos, evidentemente para nos atermos a um período mais próximo do sedutor J. B., dos artistas que flanavam pela Paris do século XIX, como paradigma do aventureiro que deambula despreocupadamente pelos bulevares, galerias e cafés em busca do maravilhoso, por exemplo, ao descobrir, apesar da distância entre países, que paisagens estranhas podem irromper a qualquer momento no cenário da cidade.

Flanar é sinônimo de luta contra a banalização do tempo e do espaço. Numa época que exige decisões rápidas para garantir ao máximo a lucratividade e eficácia, ele se mantém na expectativa e na irresolução. Ele continuamente cultiva o equívoco, aspectos duplos, triplos difíceis de serem apreendidos, próprios dos novos espaços. Isso envolve certo estado de espírito que propicia a sugestão, a suspeição constante da realidade em sua duplicidade constante. Assim, a arte da aparência ganha mais sofisticação na grande cidade.

Também notamos, ainda pensando no instigante e cruel cenário de atuação do artista nas grandes metrópoles, que o texto inicial do **Equivocrata** sugestivamente intitula-se “Pressões de viagem (aqui, não marginal, mas paralelo)”, ou seja, ironicamente não se trata mais das tradicionais impressões de viagem do século XIX que tanto sucesso fizeram diante do público ávido pelo exotismo. São pressões temporais, linguísticas, históricas que moldam nossa sensibilidade e nos colocam incríveis desafios existenciais.

Manter-se ocioso, num mundo laborioso, para observar o que acontece nas ruas dominadas pela multidão. Ociosidade, portanto, aparente. Segundo Walter Benjamin, o *flâneur* se dedica “a fazer a botânica no asfalto” (BENJAMIN, 2000, p.34), mas antes das reformas urbanísticas, arquitetadas por Hausmann, suas pesquisas linguísticas e antropológicas precisaram muito do ambiente criado pelas galerias.

As galerias se tornaram sua casa, seu escritório e também porto seguro, extremamente conveniente para suas observações. Numa sociedade cada vez mais controlada pelo Estado, que identifica cada cidadão por sua assinatura, endereço e foto, o artista sentia-se tolhido pela multidão.

Por isso mesmo, a estratégia de ver todo o movimento de pessoas, mas de se colocar de um ponto em que não poderia ser visto por todos, parecia tão adequada para o confronto com a multidão. Assim Charles Baudelaire, o ícone *flâneur* destacado por Benjamin para compreender o significado de flunar para o poeta, “amava a solidão, mas a queria na multidão” (BENJAMIN, 2000, p.48).

O ver o outro, o ser observado pelos outros, as regras para tal observação diante de uma multidão que promove através do dinheiro o distanciamento necessário para sua sobrevivência cotidiana, ou seja, táticas para suportar o contato que se transformou em choque, tudo isso ao tentar atravessar uma rua, vencer nossas contingências, mas tal caminhada pode também ser nossa própria existência:

Deve-se levar a coisa adiante, e é como uma equipe atlética de Sísifos levando a pedra ou a tocha olímpica não na pista de corridas ou na encosta da montanha, mas através dos minutos diabólicos, e o topo da montanha ou a pira olímpica é amanhã, ou daqui a pouco ou mesmo agora. O que é o mesmo (FIKER, S/D).

Portanto, atravessar a rua é atravessar a própria existência, símbolo talvez daquele crucial e inescapável encontro entre casualidade e causalidade, que nos aprisiona e nos faz procurar desesperadamente o essencial da necessidade, como no caso de J. B. de Andrada e Silva.

Tal conflito também caracteriza a situação de J. B. de Andrada e Silva. Ele se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito, porém, transmite a sensação de se esconder, como um ser insondável, apesar de sua aparente vulnerabilidade ao atravessar a rua. Exposição e ocultamento perceptíveis na situação sempre precária de Lord Jim.

Típicos indivíduos modernos, desenraizados, com as suas consciências divididas, sujeitos fissurados nas suas personalidades, com seus valores abalados, surpreendidos por ocasiões inesperadas, ilhados mesmo quando estão em comunidade, homens, portanto, divididos e que não se adaptam à vida de rebanho, mas que parecem dispostos a arriscar suas vidas em estranhos e improváveis saltos na escuridão.

J.B. de Andrada e Silva e Jim sentem-se acuados e absolutamente desamparados sob o olhar de uma plateia que absolutamente não se esforça por compreendê-los. No caso de Jim, por se tratar de um tremendo choque cultural entre ele, como único representante do capitalismo europeu naquela remota parte do globo, e os nativos com seus valores antagônicos, mas também é uma relação conflituosa pelos seus traumas passados, que o tornaram uma espécie de eterno proscrito, mesmo quando estava entre seus supostos pares. Já o Andrada e Silva um caminhante desconfiado de uma realidade que o ameaça e que nem ao menos consegue enxergar em toda a sua crueza.

Aceitam as mais estranhas empreitadas, na interpretação superficial do vulgo, mas não estão ali pelo obcecante desejo de lucrar. Por isso mesmo a fuga para o local ermo ou distante da civilização: “O foragido apenas da realidade à divisão do seu ser, que se sentia ‘mais dual do que nunca’” (CANDIDO, 2012, p.75).

O confronto, que neste contexto seria inevitável, do eu com o outro, mesmo quando buscamos a fuga, presente no Sedutor, no encontro com o rato nos canteiros da biblioteca Municipal e na fuga de São Simão Estilita, via elevador, é um fator de balizamento para a compreensão de sua dúvida e do seu caminhar titubeante.

Também podemos destacar outro ponto comum na atitude de Jim e nas ações descritas por Raul Fiker frente ao outro. J. B. vacila, conforme destacamos, diante dos olhares. Parece-lhe difícil e até mesmo angustiante atravessar simplesmente a rua. Conrad mostra que fazer experiências duvidosas e terminá-las, conforme for possível, é importante para mostrar toda a nossa fibra.

A pluralidade não é uma exceção, o eu estará diante do outro, trata-se de aprender com esta situação, eis a regra que servirá como orientação no processo de enfrentamento com a realidade:

Qual de nós já não conheceu qualquer coisa de tal impressão, a lassitude extrema de sentimentos, a inanidade do esforço, o infinito desejo de repouso? Os que lutam contra forças brutais conhecem bem esse desejo: os naufragos acotovelando-se em chalupas, os viajantes perdidos no deserto, todos os homens que se batem contra as cegas forças da natureza ou a brutalidade estúpida das multidões! (CONRAD, 2003, p.71).

Temos uma situação em que a personagem está diante de si mesma, enfrentando os padrões sociais, preparando-se, nestas travessias, fortalecendo-se para tais embates. São experiências pessoais, de formação, da atração para o abismo, que colocam em luta

muitos valores, a permanência, a instabilidade, o mal, a fuga, o convencionalismo de respostas prontas utilizadas por muitos ao fazer sua caminhada e da descoberta que em tal situação seremos juízes das nossas ações, ou seja, nestas travessias realizadas por J. B. ou Jim, podemos encarar a realidade como uma possível fonte de conhecimento, não necessariamente certos, mas fundamentais para construirmos nossa conduta e caráter (CANDIDO, 2012, p. 84).

Difícil tarefa frente a uma realidade fragmentada, quando as precárias unidades e valores que conferiam certa coerência ao nosso redor parecem romper-se repentinamente. É o caso de Jim ao navegar pelo Oceano Índico num barco repleto de peregrinos ou do nosso J. B. na sua travessia não menos angustiante da rua. Por isso mesmo, a abordagem intrincada destes personagens que tentam compreender uma realidade exterior tão múltipla quanto eles mesmos.

Ao enfrentar os perigos das suas caminhadas, J. B. e Jim direcionam sua luta e ganham mais consciência da sua própria existência, da precariedade da nossa existência estilhaçada em jornadas frequentemente inauditas, do mal e do bem. A perturbação, a surpresa, enfim, que acontece em cada passo, torna-se uma possibilidade que não é mais excepcional. Personagens que descobrem nas suas viagens toda a sua complexidade e os perigos do mundo que constantemente os ameaça com um inexorável aniquilamento.

A incongruência de se perceber dividido apesar das normas sociais impostas para garantir certa unidade. Nesse sentido, Jim percebia-se diferente dos colegas ainda na fase de preparação na escola naval. Por exemplo, quando existe um episódio de salvamento que envolvia outros alunos e que quebra suas expectativas de um grande ato heroico. Ele não participa, se afasta, treina seu olhar crítico e confirma sua diferença em relação a seus colegas.

Outro elemento de reflexão neste paralelo que tentamos traçar refere-se à experiência do tempo e sua relação com o inesperado. O tempo dos passos de J. B. é um tempo letárgico que parece deter-se, subdividindo-se a cada passo em momentos que contêm inúmeras possibilidades de avanço e recuo.

Dessa forma é possível decompor cada um dos seus atos, cada instante fixado de forma indelével, cada um daqueles momentos como algo único, material precioso para aquele que se dispõe a refazer uma viagem que, como no caso de Jim, decidiu a sua vida.

Jornadas, portanto, que se enchem de significados para seus protagonistas em busca de compreender seus próprios abismos. Heróis ou párias, que através de suas

memórias podem salvar o significado dos seus atos, ao recriar suas histórias e hierarquizar seus atos. O desespero de dar um sentido para suas ações em situações em que a diferença entre a verdade e a mentira parece ser tão ínfima.

Exatamente como no tribunal em que Jim busca responder aos questionamentos que desenvolvem o inquérito oficial num longínquo porto do Oriente. Ele, o juiz, os assessores e o público, desejavam fatos que explicassem a responsabilidade de cada um, não o seu estado de alma, porém, fatos precisos que elucidassem como ocorreu o acidente, como se os fatos e somente eles pudessem realmente explicar a realidade vivenciada pelos homens:

Jim falava lentamente; os detalhes lhe vinham ao espírito com uma vivacidade e uma nitidez perfeitas; ele teria podido, como um eco, repetir os gemidos do mecânico, para plena edificação daqueles homens, que exigiam fatos. Após um primeiro momento de revolta, acabava por compreender que só uma deposição precisa e minuciosa poderia tornar sensível àquela gente o verdadeiro horror da situação sob a aparência abominável. [...] Continuava a falar, em atenção à verdade, mas talvez por si mesmo também; sua palavra era segura, mas seu espírito se encarniçava em torno do círculo compacto dos fatos que haviam surgido de toda a parte em torno de si para separá-lo do resto dos homens; agitava-se como um animal prisioneiro numa cerca de altos renques, que tenta a noite inteira encontrar na paliçada um ponto fraco, uma abertura por onde escapar-se (CONRAD, 2003, p30).

Embate singular e sempre a tentativa de se descobrir. Seres singulares, que reprimem seus impulsos, mas que sabem que se equilibram precariamente nos padrões estabelecidos. Ambos estão encurralados diante daqueles olhares e não encontram a tão ansiada brecha.

Interessante, por outro lado, que ambos se sentem feridos no seu orgulho e pelas vicissitudes de malograr num ato que exigia sua coragem. Necessitam e negam a aprovação do outro. Estão fascinados pelas suas empreitadas, porém não conseguem realizá-las do modo como haviam planejado. Não por fraqueza ou covardia. Ficam presos naquele momento crucial e que decidiria sua vida. O imprevisto surge, como havíamos ressaltado, como uma força muito maior do que eles. Daí a angústia e a negação de que não são fortes para concluir suas travessias conforme seus sonhos.

Enquanto outros fugiram de suas responsabilidades ou das consequências dos seus atos, Jim sente-se na obrigação de depor naquele tribunal. Vive a ambiguidade daquela situação, suporta todos os olhares e também deseja a redenção.

Outra contradição que alimenta seu desejo de aniquilamento é a consciência de que fala para uma assistência, quer no tribunal ou mesmo no momento do acidente com o navio, que não o compreende. A solidão naquele instante em que Lord Jim percebe que não existe nada de comum entre ele e aqueles homens que se apressaram em abandonar o barco repleto de peregrinos ou entre eles e seus persistentes olhares e aquele que busca apenas completar a sua travessia.

J. B. de Andrada e Silva também suporta os olhares, mas não busca o diálogo. Talvez consciente da impossibilidade de ouvir a sua voz ou de encontrar alguém atento às sutilezas de seus pensamentos. Ele percebe, enfim, que existe um espaço, físico e metafísico, intransponível entre ele e os outros. Embora separados por alguns metros os outros se colocam irremediavelmente contra ele e seus devaneios.

Interessante, por outro lado, notarmos como J. B. e Jim caminham, justamente naquele momento crucial dos seus julgamentos, tortuosamente. Jim ao final do seu inquérito, quando é considerado culpado pelas autoridades. Na saída, Marlow ainda o vê se afastando pela longa rua, solitário, visível durante algum tempo, caminhando lentamente e “como se experimentasse alguma dificuldade em andar em linha reta” (CONRAD, 2003, p.111).

Notamos também que, ao desaparecer, Jim ainda dava a impressão de cambalear exatamente como J. B. no conto “O Sedutor”: “Ainda é visível a oito quarteirões de distância, de onde, aliás, pode-se perceber que, malgrado suas intenções, seu trajeto não forma uma linha reta. José Bonifácio de Andrada e Silva anda em zig-zag” (FIKER, 1968, p52).

Entretanto, ao se deslocar para longe da civilização, após caminhar indeciso ao largo de tudo, ao realizar muitas tentativas de se encontrar às margens da civilização, mas, entre os homens de negócios, ao conseguir estabelecer um pacto social entre os nativos daquele distante reino, ao equilibrar vários interesses em uma espécie de bem comum, ao encontrar uma mulher que poderia servir como paradigma para um incomensurável amor romântico, ao demonstrar a coragem necessária para se tornar a referência para todos em Patusan, enfim, ao arquitetar tenazmente seu paraíso, redimindo-se da sua culpa pelo Patna, ele se mantém inquieto como na expectativa de algo que poderia destruir tudo repentinamente.

Ele se reencontra com o homem branco, num golpe de puro acaso, na sinistra figura de Brown, o aventureiro fora da lei acusado, caçado, desesperado e pronto para se vingar de toda a humanidade. Ele descobre que seu paraíso realmente nunca estará completamente a salvo. Cupidez, egoísmo, desejo pelo saque e o ódio chegam mais uma vez repentinamente, na vida de Jim.

O encontro demonstra que apesar de seus esforços para proteger seu paraíso, apesar de ser misterioso para todos que o consideram invulnerável, ele como nós, é frágil diante de muitas forças. Não controlamos as mínimas ações que alteram inteiramente o curso e o resultado dos nossos esforços.

Assim, todos sofrem com um desenlace de pura covardia, uma ação de vingança, de vilania e crueldade e que não resulta em nenhuma vantagem material. Tudo se resume na agradável sensação de exercer e demonstrar nosso pretense poder para talvez aplacar nossas mais miseráveis pretensões de orgulho. A morte de seu melhor amigo sela também a sorte de Jim naquele paraíso.

Ele perdeu tudo o que havia construído. Nota-se a fragilidade de todos aqueles laços de lealdade arduamente construídos pelo incansável herói na sua busca pela tranquilidade, enfim, percebemos que, apesar de todos aqueles feitos de heroísmo que desafiavam a lógica utilitarista do colonizador em busca de vantagens materiais imediatas como no caso do mestiço português, sempre permaneceu como um estranho, mesmo entre aqueles que Jim chamava de seu povo, mesmo para aquela que era seu maior tesouro.

Vale notar ainda que durante toda a obra permanece completamente sozinho e envolvido num impenetrável mistério. Exatamente como o nosso J. B. solitário ao atravessar suas ruas, enfrentar seu desamparo na completa solidão assistida, despedindo-se da cena com seus titubeantes passos trôpegos.

Não existe fuga possível, mesmo naquele ponto distante das rotas e interesses comerciais, mesmo quando ninguém fora dali o aguardasse, ele foi encontrado por suas lembranças que o perseguiam insistentemente, em cada fala, em cada olhar que rememorava aquilo que deveria ser para sempre olvidado e também pelo acaso que num golpe imprevisto nos faz saltar novamente para o desconhecido ou simplesmente para a mais banal destruição.

Referências

- BENJAMIN, W. “Paris do segundo império”. In: **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000, obras escolhidas volume III.
- CANDIDO, A. **Tese e antítese**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.
- CANETTI, E. “Elementos do Poder”. In: **Massa e poder**. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- CONRAD, J. **Lord Jim**. Tradução Monica Lia Lomônaco. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- FIKER, R. O Sedutor. In: **Psi Revista** Centrinho de Psicologia USP / Assoc. Univ. Estudos Psicológicos USP. São Paulo, nº 1, ano 2, 1968.
- _____. **O Equivocrata uma reta de vista**. São Paulo: Massao Ohno Editor, S/D.
- JAFFÉ, A. O simbolismo nas artes plásticas. In: **O Homem e seus símbolos**. Jung, Carl G. (org). Tradução de Maria Lúcia Pinho. São Paulo: Nova Fronteira: 2000.
- PAZ, O. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PONGE, R. “Surrealismo e viagens”. In: **Surrealismo e novo mundo**. Robert Ponge (organizador). Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRG, 1999.
- WILLER, C. **Os rebeldes. Geração Beat e anarquismo místico**. Porto Alegre: L&PM, 2014.

**A IRONIA E A DISTORÇÃO REVELADORA EM
A VISITA DE SUA EXCELÊNCIA, DE LUIZ FRANCISCO REBELLO**

**THE IRONY AND THE REVEALING IN *A VISITA DA SUA EXCELÊNCIA*
(*THE VISIT OF HIS EXCELLENCE*), BY LUIZ FRANCISCO REBELLO**

Milca TSCHERNE¹

Resumo: O intuito deste artigo é elucidar a função da ironia na peça *A visita de Sua Excelência* (1962-65), do dramaturgo português Luis Francisco Rebello (1924-2011). Esta pequena peça integra um conjunto razoável de composições de Rebello escritas em ato único, mas traz o ineditismo na especificação. Trata-se de uma ‘farsa catastrófica’, que requesta a reflexão sobre a semântica da sua forma como, aliás, acontece com todas as peças do teatro de Luiz Francisco Rebello, cujas classificações são tão variadas quanto as formas dramáticas que ostentam.

Palavras-chave: teatro português; drama moderno; Luiz Francisco Rebello; ironia; farsa.

Abstract: This article aims to elucidate the function of irony in the play *A visita de Sua Excelência* “ (*The visit of his Excellence*) (1962-65) by the Portuguese dramaturg Luiz Francisco Rebello (1924-2011). This small play integrates a reasonable set of plays written by Rebello in one-act, but which also bring the uniqueness in specification. It is about a ‘catastrophic farce’, which requires the reflection on the semantic of its form as, indeed, happens to all plays by Luiz Francisco Rebello, whose classifications are as assorted as the dramatic forms they display.

Key words: Portuguese theatre; modern drama; Luiz Francisco Rebello; irony; farce.

Introdução: *A visita de Sua Excelência* - farsa catastrófica em um ato

Na abertura de seus textos dramáticos, Luiz Francisco Rebello (1924-2011), vez por outra, posiciona – entre a lista de apresentação das personagens e as indicações cênicas iniciais – uma referência ao tempo em que as ações da peça se passariam. Em **O fim na última página** (1951), por exemplo, lê-se: “Hoje, em qualquer cidade”.

Em *A visita de Sua Excelência* (1962-65), no entanto, o apontamento anuncia: “A acção desta farsa decorre num dia que há-de vir”. As insinuações são bem discretas, mas o leitor (convém lembrar que essas pequenas inscrições contemplam, em princípio, somente o texto) já recebe um alerta sobre a peça. As ações apresentadas são impossíveis no presente? Por quê? Esse dia que há-de vir é por que ele é muito esperado ou por que a sua chegada é inevitável?

¹ Doutora em Estudos Literários (UNESP/ Araraquara). Docente da Universidade Estácio de Sá (UNESA) do Rio de Janeiro/ RJ - 20081-311. E-mail: milcatscherne@gmail.com.

Como, no teatro, representar é tornar presente uma ação, e o tempo do drama é, em princípio, o presente absoluto, não seria esta já uma insinuação irônica?

É certo que, nesta peça, Rebello elabora formas cênicas para descrever a situação política de Portugal. Mas, para quem desconhece o período português em questão, há quase quatro décadas vivendo uma ditadura que só terminaria em 1974, é praticamente impossível perceber qualquer relação explícita com tal circunstância. A peça é tão isenta de referências contextuais específicas que poderia tematizar qualquer situação de declínio próxima a uma catástrofe.

Quanto à classificação de farsa, certamente a relação com este gênero antigo, cuja origem remonta ao século IV a. C. e tem como forma primordial a fábula atelana, deve-se ao exagero, aos estereótipos do oprimido e do opressor e à paródia do poder autoritário que se destacam sobremaneira em **A visita de Sua Excelência**.

A farsa é um gênero dramático de difícil distinção quando comparada à comédia. Comumente, a diferença é marcada pela gradação: na farsa tudo é mais exagerado. A caricatura das personagens e das situações dependem menos do conflito e do diálogo dramáticos do que dos elementos do espetáculo (cenário, indumentária, maquiagem, gesto, voz e demais elementos da atuação). Dentro deste limite tênue, baseado na progressão do exagero cômico, é possível um texto de comédia realizar-se cenicamente como farsa, dependendo de como for levado ao palco. Cabendo neste caso também uma gradação, pois a comédia pode assumir desde uma tonalidade farsesca até alçar-se à condição de farsa.

Além do exagero do cômico, a farsa possui alianças com o grotesco, dada a desarmonia entre as partes. As situações são absurdas, incongruentes, baseadas em equívocos que se desdobram, com agilidade, em outros equívocos. No entanto a caricatura e todas as situações espantosas e improváveis se desenvolvem sob aparente naturalidade.

[...] a farsa aproxima o cômico do burlesco pelo exagero do ridículo e pela paródia de coisas sérias. Ela contém todos os ingredientes da comédia, com algumas peculiaridades: o assunto é episódico, centrado mais sobre quadros da vida real do que sobre um enredo com início, meio e fim; predomina a ação sobre o diálogo e o caráter das personagens; [...] A farsa, portanto, pode estar relacionada com o gênero burlesco pelo uso da paródia, com o gênero mimético pelas

imitações ridículas, com o gênero mômico pelo recurso às máscaras e, evidentemente, com o gênero cômico por ser uma espécie de filha bastarda da comédia [...]. Estruturalmente, a farsa utiliza enredos e personagens estereotipados: a troca de filhos gêmeos, o amante no armário, o reconhecimento surpreendente da verdadeira identidade, a alcoviteira, a moça ingênua, o pai feroz, etc. (D'ONOFRIO, 1999, p. 168-69).

Ainda sobre a designação de farsa, restaria uma acepção, que foge às concepções teóricas acerca do gênero dramático, mas que também traz um significado legítimo à peça, a saber, a farsa como sinônimo de embuste. A etimologia latina aponta *farcire* como recheiar, ou seja, encher algo com alguma coisa. Neste caso, oculta-se ou protege-se um conteúdo sob alguma camada. O recheio é sempre um mistério, podendo conduzir os sentidos, sobretudo a visão e o tato, a avaliações enganosas.

Assim, propondo uma avaliação semântica da forma à designação dada por Rebello à peça **A visita de Sua Excelência**, é possível questionar a adjetivação de catastrófica. Tratar-se-ia de um embuste? Seria catastrófica de fato? Ou apenas teria aparência de catástrofe?



Figura 1. Espectadores de uma farsa, de Kouzma Petrove-Vodkine (1878-1939).

1. Apresentação da peça

As personagens de **A visita de Sua Excelência** são poucas, como prevê a composição farsesca: O Velho, A Velha, O Procurador, dois Guarda-Costas e Sua Excelência.

A ambientação é miserável: uma mansarda, onde o mobiliário restringe-se a tábuas e caixotes, os quais representam cadeiras, mesa e cama. O único móvel de verdade é um velho “armário desmantelado, cujas portas se mantêm fechadas por grossas cadeias de ferro” (REBELLO, 1999, p. 381). O teto apresenta muitos buracos por onde cai a chuva abundante do período.

A primeira cena da peça é composta por O Velho e A Velha dentro de sua casa; silenciosos e imóveis, ambos se protegem debaixo de um guarda-chuva. O único barulho que se ouve é o da chuva.

A discussão que se segue ao silêncio inicial é um pouco absurda. A Velha diz que o serviço de telefonia divulgara uma previsão do tempo não condizente com aquela. Depois compara as chuvas com as do mesmo período do ano anterior. Essa observação desencadeia uma discussão sobre a passagem do tempo.

Ambos expressam uma desilusão com as muitas perdas que se avolumaram em suas vidas nos últimos anos:

A VELHA: Dantes só chovia no inverno, lembrás-te?
O VELHO (irritado): Lá vens tu outra vez com tuas coisas... Dantes!
Que queres dizer com isso? Dantes eu era respeitado, as pessoas tiravam-me o chapéu na rua, tratavam-me por vossa excelência... Na hierarquia social ocupava-me um dos mais altos lugares: (com ênfase) Funcionário público! (REBELLO, 1999, p. 382).

A Velha, em reação à confusão meteorológica, tem uma ideia que o marido considera estúpida: “Por que é que não passamos a chamar Verão de Inverno e Inverno de Verão?” (Rebello, 1999, p.383). Esta proposta constitui a primeira insinuação sobre a necessidade de reordenação do universo do casal e sobre a função de contraste que a ironia vai desempenhar na estrutura da peça. A inversão entre duas estações do ano estava sendo sentida na pele naquele momento e solicitava, portanto, no entendimento

da Velha, uma mudança que ela própria poderia operar facilmente: chamar verão de inverno e inverno de verão, em busca de estabilizar o instável.

A ironia é como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram as tragédias, não está sendo levada a sério o bastante, estabilizando o instável, mas também desestabilizando o excessivamente estável (MUECKE, 1995, p. 19).

Aborrecido, O Velho diz à sua esposa que ela merecia dormir aquela noite no armário. E como se fossem duas crianças assustadas, o casal demonstra muito medo do móvel, comenta sobre a sua chave que se perdera, e, novamente, sobre a passagem do tempo.

Neste momento, surge talvez o único indício referencial sobre a ditadura. A peça começou a ser escrita em 1962, data em que o regime militar completava 36 anos no país. Tal referência, no entanto, projeta-se sobre a grande hipótese alegórica da peça, Portugal representado pela casa miserável, em total degradação, habitada por velhos desprotegidos, na iminência de desmoronar, e o armário, entulhado, mas sem chaves, como o receptáculo de tudo o que precisava ser ocultado.

O VELHO - Não digo. Há trinta e seis anos, quando viemos para esta casa, ainda não chovia aqui dentro.

A VELHA - Chovia, mas era só no inverno.

O VELHO - Muito pouco. As telhas ainda não se tinham partido. As janelas tinham vidro. As paredes não tinham fendas.

A VELHA - Foi se gastando tudo, aos poucos, de ano para ano.

O VELHO - E depois de mês para mês...

A VELHA - De semana para semana...

O VELHO - De dia para dia...

A VELHA - De hora para hora...

O VELHO - Agora mesmo...

A VELHA - As minhas tranças...

O VELHO - As minhas crenças...

OS DOIS - As nossas esperanças...

A VELHA - E o armário cada vez mais cheio.

O VELHO (rápido) - Cala-te! – Hoje mesmo, quando o procurador do senhorio vier receber a renda, exijo-lhe que mande tapar esses buracos e que arranje o telhado, que conserte as janelas...

A VELHA - Ora! É o que dizes sempre. (REBELLO, 1999, p. 385).

A Velha lembra que sempre é a mesma história: O Velho promete que vai reclamar das péssimas condições da mansarda, mas nunca reclama. Neste momento, começa a haver uma mistura dos tempos: a esposa faz o marido recordar-se de que tem uma espada – a de almirante, general e acadêmico, funções acumuladas pelo velho em tempos de outrora. Ela ordena que ele vá buscá-la, mas o velho repete que perdeu a chave do armário.

O casal começa a evocar o passado com saudosismo. Ao lembrarem-se da chegada àquele lugar, os velhos comentam como tudo era diferente, como o dono do local os deixava sair e entrar quando queriam, como, nos dias de feriado, O Velho levava a esposa para lhe mostrar o seu exército, a sua esquadra, os funcionários embalsamados, os colegas da Academia, e como ela se sentia orgulhosa:

A VELHA - Ah, éramos felizes, os dois!

O VELHO - Os quatro.

A VELHA - Os dois.

O VELHO - Os quatro. Ainda eram vivos, então, os nossos filhos.

A VELHA - (de repente, após um silêncio, muito alto) – Dois filhos! Um rapaz e uma rapariga! Um rapaz que morreu de parto, uma rapariga que morreu pela pátria!

O VELHO - Ao contrário.

A VELHA - Ao contrário? Foi a pátria que morreu por ela?!

O VELHO - A rapariga é que morreu de parto. O rapaz morreu pela pátria.

A VELHA - Mandaram depois o cadáver pelo correio: lembras-te?

O VELHO - Num caixote de madeira que dizia por fora <<Encomenda registrada. Frágil>>

A VELHA - Como se lhes tivéssemos encomendado um filho morto!

O VELHO - No dia seguinte, para compensar, ofereceram-nos, emoldurada, a certidão de óbito do soldado inimigo que matou o nosso filho.

A VELHA - E ao mesmo tempo, em casa dos pais desse ou de outro soldado inimigo, entregavam a certidão de óbito do nosso filho.

O VELHO - Para ficarmos quites – disseram eles.

A VELHA - Tinham-nos prometido que ganhávamos a guerra. Mas para mim a guerra perdeu-se no momento em que o cadáver do nosso filho entrou por aquela porta...

O VELHO (continuando a frase) - ... e o guardamos naquele armário...

A VELHA - (mesmo jogo) - ... naquele armário cada vez mais cheio.

O VELHO - Ao lado da irmã. (REBELLO, 1999. p. 387)

E as réplicas continuam com os dois velhos elencando tudo o que havia no armário: todas as memórias, tudo o que haviam perdido, o que poderiam ter vivido e que não aconteceu: os sonhos, as esperanças, o tempo, a vida.

A parte inicial da peça mostra a situação em que o casal se encontra, que é de total penúria, mas é uma parte composta de memórias. Ambos reconstroem o passado, contam sobre os filhos, sobre a boa vida que levavam e sobre como passaram a viver como se fossem prisioneiros:

O VELHO – Perdi todos os meus títulos acadêmicos, oficiais, burocráticos, pirotécnicos, rodoviários, astronáuticos, filosóficos, propedêuticos, pedagógicos, ecumênicos, mediúnicos, arquitectônicos, tectônicos, tónicos e quiromânticos. Eu, que fui tudo, hoje não sou nada!

A VELHA: Porque é que não mudamos de casa?

O VELHO – Eles não deixam. Bem sabes que não deixam. Têm-nos aqui presos, amarrados a estas paredes. (REBELLO, 1999, p. 388).

A discussão prossegue com questionamentos sobre o porquê de eles estarem passando por aquilo, se já tinham dado um filho à pátria, se pagavam o aluguel, se já tinham dado trinta e seis anos de suas vidas. A Velha tem a ideia de fugirem e o velho retruca dizendo-lhe que há espiões por toda a parte. A Velha continua a sonhar com a liberdade:

A VELHA – E do armário, sim! Deixávamo-lo ficar aqui. E podíamos começar noutra casa uma vida nova...

O VELHO – Sem termos de arrastar atrás de nós os restos de tudo o que foi morrendo ao longo destes anos... Ah, era bom! (Um breve silêncio, durante o qual ambos perseguem interiormente o mesmo sonho, embora sabendo-o irrealizável. O Velho é o primeiro a reagir.) Mas para que estamos nós a perder tempo com coisas impossíveis! Não tínhamos resolvido de uma vez para sempre enterrar os sonhos no fundo do armário, debaixo das minhas fardas e dos cadáveres dos nossos filhos? (REBELLO, 1999, p. 389)

Mas, num rompante de coragem, o Velho declara à esposa que, quando lhe vierem cobrar o aluguel, ele reclamará das péssimas condições do imóvel. Diz com uma bela retórica, faz um discurso eloquente, do alto de um dos caixotes, que faz a Velha aplaudi-lo com muita admiração. Ambos se empolgam, mas quando o Procurador e os dois guardas chegam, o discurso inverte-se. A Velha, de pronto, cobra a atitude anunciada pelo marido minutos antes. O Velho, acovardando-se, diz ao Procurador que a mulher entende tudo ao contrário. Adiante, para remediar outra situação, diz que ela é surda – algo contraditório, pois já dissera que sua compreensão era invertida:

O VELHO – Sim. Eu explico. Se alguém lhe diz, por exemplo, que está a chover, ela percebe que está sol. Se lhe dizem que a vida está mais barata, ela entende que está mais cara. E assim por diante. Compreende agora? Por isso, se ela ouviu que eu ia dizer tudo, foi porque eu disse que não ia dizer nada. Nada mais simples, como vê!
O PROCURADOR (esforçando-se para entender) – Quer dizer, se ela disse que o senhor disse foi porque o senhor não disse...
O VELHO – Exactamente! E se tivesse dito que eu não tinha dito é porque tinha dito. Estamos entendidos. (REBELLO, 1999, p. 393).

O Velho busca proteger A Velha, ocultando-lhes o seu discurso, ou melhor, esclarecendo aos guardas que tudo o que a mulher afirma, na verdade está negando. Neste trecho, Rebello deslinda a ironia como um elemento de construção que já vinha se afirmando ao longo da peça de maneira farsesca, cômica, exagerada, e dissimuladamente ingênua. Num ato de improviso, o Velho explicita o contrato enunciativo que, numa conversa com a sua mulher, é preciso fazer. Em outras palavras, o seu intuito é ofuscar a franqueza com a dissimulação. Trata-se da própria articulação do discurso irônico que instaura um desacordo entre o enunciado e a enunciação, seguindo a fórmula:

[...] o enunciado X deve ser lido como não-X [...]. Com esses mecanismos, o enunciador consegue dois efeitos de sentido: a franqueza ou a dissimulação. Esta deve ser entendida como a reunião de dois modos de ver um fato, como a maneira de mostrar a ambiguidade de alguma coisa e as múltiplas maneiras de interpretá-la. (FIORIN, 2001. p. 39-40).

Depois de outros diálogos que deixam claro que A Velha estava dizendo a verdade, o Procurador se dispõe a ouvi-la. A Velha, então, diz tudo: que chovia muito lá dentro, que o teto e a parede estavam caindo de podres, que as janelas não tinham vidros.

O Procurador, explodindo de fúria, chama-os de traidores, vendidos, inimigos da ordem, bolchevistas, sabotadores, terroristas. O Velho, em réplicas distintas, quase em delírio, balbucia: “almirante, general, acadêmico, um filho morto pela pátria...”, numa tentativa desalentada de mostrar sua identidade ao Procurador.

Sempre com longas falas, o Procurador argumenta que tudo de melhor lhes fora oferecido e que a ingratidão do casal lhe soa como algo imperdoável. Acrescenta, ainda, que Sua Excelência, que em breve estaria ali, não merecia tamanha desonra. Os dois

Guarda-Costas, que até então apenas repetiam em tom de concordância poucas palavras, sentenciam:

1º. GUARDA-COSTAS (incontidamente) – Morte, morte aos traidores! 2º. GUARDA-COSTAS (mesmo jogo) – Morte aos traidores! [...]
OS DOIS GUARDA-COSTAS – Viva Sua Excelência! (Ao mesmo tempo que disparam as metralhadoras sobre os dois Velhos, que, atônitos, caem por terra.) (REBELLO, 2001, p. 398)

O Procurador, satisfeito, diz aos guardas que não se esquecerá dos dois no próximo relatório, o qual lhes renderá certamente uma promoção. Em seguida, surge uma preocupação: onde esconderiam aquele ‘lixo’, pois a hora da chegada de Sua Excelência se aproximava:

O PROCURADOR – No armário, evidentemente. É para isso que ele aí está. Mas depressa! (Os dois Guarda-Costas aproximam-se dos corpos inanimados dos velhos, preparam-se para arrastá-los em direção ao armário, quando começam a ouvir-se fora de cena charamelas e vivas) Demasiado tarde. Sua Excelência aproxima-se. (Os Guarda-Costas deixam cair os corpos, correm ao patamar.) (REBELLO, 2001, p. 397).

Os dois Guarda-Costas, em réplicas alternadas, contam regressivamente os degraus subidos por Sua Excelência que, para a surpresa do leitor/ espectador, é, não por acaso, também uma ironia. Trata-se de “um velho caquético, de aspecto vulpino e maneiras untuosas, a voz trêmula. Veste sobrecasaca e botas de atacar” (REBELLO, 1999, p. 397).

Todos no ambiente o saúdam com vivas e aplausos. Mas Sua Excelência quer saber onde estão os inquilinos daquele andar. E pergunta se eles não tinham sido prevenidos de sua visita pelo chefe dos serviços de propaganda, cuja negligência, se assim fosse, seria imperdoável.

O Procurador diz que estão mortos, mas assume um discurso invertido, em que os velhos, ao invés de terem sido metralhados, morreram de emoção:

O PROCURADOR (De repente: as palavras saem-lhe em tropel, numa ânsia visível de afastar a ira de Sua Excelência) – De emoção, Excelência!... De pura, inefável, irresistível emoção! Ao receberem a notícia... Ao ser-lhes comunicado que Vossa Excelência, na sua

infinita bondade, na sua generosidade sem limites, se dignava, condescendia em visitá-los na sua humilde, mas honrada casa... Matou-os de emoção! A alegria de verem, de ouvirem, de falarem com Vossa Excelência! Foi mais forte do que eles. Não puderam resistir. Parece-me que ainda tenho nos ouvidos as suas últimas palavras, antes de sucumbirem: (Com solene emoção.) Viva Sua Excelência! (REBELLO, 1999, p. 398)

Sua Excelência ordena ao Procurador que os condecore por serviços especiais prestados à ‘Nossa Nobre Causa’. Em seguida, lembra-se de perguntar se o casal havia pagado a renda. Quando o Procurador diz que não houve tempo, Sua Excelência inverte o discurso: “Eu logo vi. Súcia de caloteiros! Preferem morrer a pagar a renda. E eu a sacrificar-me por eles, a passar noites em claro, a dar cabo da saúde...” (REBELLO, 2001, p. 399).

Sua Excelência chuta os mortos, chama-os de lixo e ordena que seus nomes sejam banidos da lista histórica dos inquilinos e reitera o rigor que é preciso ter com os novos inquilinos: absoluta fidelidade e devoção à ‘Causa’. Tudo deveria ser apresentado à Sua Excelência: antecedentes fisiológicos, psicológicos, patológicos, ideológicos e, para completar, uma radiografia do subconsciente. E ordena aos Guarda-Costas que fixem a máxima: ‘Só é digno de casa quem for digno da Causa’.

A peça termina com uma longa fala de Sua Excelência, hiperbolizando a Causa e, beirando à loucura. Empolgadíssimo com seu discurso, Sua Excelência não percebe que uma tempestade fortíssima toma proporções assustadoras. Barulho de ambulância, de carros de bombeiros, gritos de socorro, nada é percebido pelo líder. Os Guarda-Costas hesitam um pouco, mas fogem. O Procurador resiste um pouco mais, mas quando o armário cai e se abre, mostrando os dois corpos, e quando as paredes desabam, ele também foge, restando apenas Sua Excelência, que só se cala após o telhado cair-lhe sobre a cabeça e derrubá-lo ao chão. Furioso, muda então o tom e a linguagem, mas não o discurso: “Filhos da puta, sacanas, ficaram-me a dever um mês de renda!” (REBELLO, 2001, p. 401). Num fim apocalíptico, toda a pompa ilusória dele e do prédio desabam ao chão.

2. A ironia e a distorção reveladora

Contrariando os desfechos cômicos, que preveem às personagens um percurso que parte do infortúnio para a felicidade, o desfecho desta farsa de Rebello assemelha-se, numa leitura superficial, aos desfechos trágicos pela presença do irreconciliável, do insolúvel e do catastrófico sobre o destino das personagens.

No entanto, mais uma vez, parece tratar-se do contrário. Como uma ironia e como projeção do desejo na nação portuguesa naquele momento, alude-se, ali, ao novo e à possibilidade de inversão da situação. O fim e a morte na peça trazem uma proposta de começo e um convite à vida. Executa-se o casal de velhos, mas o grande carrasco também é destruído.

Tudo ali experimenta a ruína, apontando para um apelo utópico de início de um novo mundo e de novos seres por meio da concretização cênica do soterramento de tudo o que é velho, aliás, bem caracterizado, pelo casal idoso de protagonistas, pais de filhos mortos, pela casa em ruínas e pelo líder caquético.

Esta farsa seria mesmo catastrófica? Ou seria uma classificação falsa? Quem sabe irônica? Seguindo a lógica da ironia e uma das hipóteses possíveis de leitura, a morte significa o seu inverso naquele contexto. Mas quando se afirma o inverso num texto construído sob a função julgadora e vacilante da ironia, não há espaço para ingenuidades. Pode-se também, neste desfecho, colocar a forma do cômico em contestação e praticar o que Paul Ricoeur chamou de ‘hermenêutica da suspeita’ e deduzir que, como é anunciado no início da peça, “A acção desta farsa decorre num dia que há-de vir” e que, portanto, pode nunca chegar.

A ironia, por se manifestar de várias formas, é uma figura de difícil conceituação. D. C. Mücke, em seu exaustivo estudo sobre a ironia, identificou e classificou quinze diferentes manifestações e esclareceu que ela não é só um fenômeno de comunicação, mas também há ironias na natureza ou na civilização. Segundo ele, é possível defini-la por muitos diferentes ângulos:

Fala-se de ironia trágica, cômica, de modo, de situação, filosófica, prática, dramática, verbal, retórica, auto-ironia, ironia socrática, romântica, cósmica, do destino, do acaso, de caráter – conforme a perspectiva de nomeação –, que pode preocupar-se com efeito, meio, técnica, função, objeto, praticante, tom ou atitude. Além disso, cada autor tem a sua própria ironia, que não difere apenas em técnicas, estratégias ou estilos de época. (Mücke *apud* DUARTE, 2006, p. 18).

Dentre estas classificações, a ironia dramática suscita interesse particular por ser própria do teatro: “A ironia dramática aparece sempre que a plateia vê uma personagem confiantemente inconsciente de sua ignorância. Torna-se mais forte quando a inconsciência discrepante existe dentro da peça e não apenas no teatro” (MÜECKE, 1995, p. 103-4). Mas o que parece é que a definição de ironia dramática não explica plenamente a forma de ironia trabalhada por Rebello na peça **A visita de Sua Excelência**. Talvez porque a peça seja farsesca e tenha uma dimensão alegórica, afastando-se desse modo da expectativa de representação verossímil. Na farsa, permite-se que a personagem reaja ao absurdo com naturalidade, o que é muito diferente de ser inconsciente. Neste caso, a ironia dramática parece alcançar apenas a Sua Excelência, certamente a personagem mais depreciada e julgada pelo leitor/ espectador.

A ironia, seja de que natureza for, sustenta nesta peça uma linguagem do contraste que, pelo seu inverso e pela desordem, desarticula os sentidos das palavras e das cenas tais como insinuam apresentar-se. Na dramaturgia, A. W. Schlegel identifica como ironia o processo usado por Shakespeare em cortar cenas sérias com cenas cômicas. Dissimular o horror para revelar o cômico ou dissimular o cômico para revelar o horror são manifestações da ironia.

A primeira cena já indica que a peça tratará de certa ironia trágica, pois as duas personagens estão dentro de suas próprias casas, espaço de segurança, mas estão expostas à chuva. Por isso, protegem-se sob um guarda-chuva. Adiante, A Velha pergunta a O Velho por que eles não chamam verão de inverno e inverno de verão, ou seja, em muitas réplicas ou cenas, a ideia da inversão reforça o processo de composição da peça, que é baseado na ironia, ora trágica, ora cômica:

(...) a ironia não é apenas uma questão de vocabulário: não se resume a uma inversão de sentido de palavras, mas implica também atitudes ou pensamentos, dependendo a sua compreensão de o receptor perceber que as palavras não têm um sentido fixo e único, mas podem variar conforme o contexto. (DUARTE, 2006, p. 20).

A ironia da peça de Rebello, além de prever a variação no modo de compreendê-la, conduz ao humor na medida em que gera contradição entre os diálogos, as situações e os objetos cênicos. Trata-se, sem dúvida, de satirizar o exercício opressivo do poder, da força e da manipulação de uns sobre os outros.

Dois grupos de interesses opostos se articulam para que a contradição se estabeleça: um grupo vê a situação tal como o leitor e o espectador a veem, ou seja, é a situação validada como ‘a realidade’ na peça: a penúria dos velhos, a mansarda em ruínas, o líder débil e caquético; e o outro grupo de personagens, formado por Sua Excelência, os Guarda-Costas e o Procurador, tem percepções invertidas em relação ao que vê o primeiro grupo. Pelo segundo grupo, tudo é visto, portanto, às avessas: o prédio a ponto de ruir é visto como uma habitação muito digna; a causa que defendem é entendida como nobre, a autoridade pequena e decrepita é cultuada e exaltada como se fosse um grande homem.

Há um acordo que não se desfaz em nenhum momento na peça: a convicção sobre a percepção oposta que cada grupo tem da realidade. Se Sua Excelência enaltecesse o prédio por simplesmente ser sua propriedade e, portanto, lhe ser conveniente, o humor e a ironia não seriam tão marcantes. Mas não: o que há são duas ideologias bem marcadas e concretizadas cenicamente por visões, literalmente, divergentes.

A função semântica da ironia é, certamente, o contraste há muito explicitado aqui, mas a função pragmática é o julgamento. Em contexto de ditadura, a ironia contraria o incontestável e trabalha na dimensão do negativo: o poder autoritário é desqualificado, julgado e destituído nesta farsa.

A definição de ironia retórica é, portanto, a que parece mais satisfazer o uso que Rebello faz dessa figura:

[...] é a utilização do vocabulário que o partido contrário emprega para fins partidários, com a firme convicção de que o público reconhecerá a incredibilidade desse vocabulário. Deste modo, a credibilidade do partido que o orador defende é mais reforçada e de tal modo que, como resultado final, as palavras irônicas são compreendidas num sentido que é contrário [...] ao seu sentido próprio. (LAUSBERG, 1972, p. 163-64).

A surdez e a compreensão invertida das coisas, que O Velho atribuiu à sua mulher para se proteger e impedir que ela dissesse ao Promotor as verdades acumuladas por anos de sofrimento, parecem, na verdade, meras projeções das deficiências do segundo grupo. Desse modo, Rebello reforça o recurso recorrente das inversões na peça e torna mais irônica a situação ao transferir toda a sorte de desordem ao casal de velhos.

O controle, o culto ao chefe, o aparato repressor e a forte vigilância, elementos solidamente estabelecidos num contexto político de ditadura, são submetidos a um jogo dramático em que a ironia, com o humor e o horror que ela traz em seu bojo, criam um universo alegórico tão estranho e paradoxal quanto a retórica de um opressor para se sustentar no poder.

A ironia em **A visita de Sua Excelência** contém muitos elementos que Lausberg destacou ao definir a ironia retórica:

(...) partidos em oposição, receptores capazes de perceber o jogo, uma perspectiva em que positivo e negativo se invertem, resultando no jogo de credibilidade/ incredibilidade e, principalmente, numa inversão relativa ao partido no poder. Isso mostra que a ironia atua de forma intelectual, provocada pelo estranhamento, pelo inesperado e pelo paradoxal, que entram em confronto com o habitual. O ouvinte do dito irônico (seu leitor ou receptor) é convidado a fazer o seu próprio raciocínio, lançando pontes entre o paradoxo percebido e o significado pretendido daquilo que ouve. O resultado positivo dessa tarefa, ainda segundo a retórica, traz prazer a esse ouvinte, que reconhece assim a própria inteligência e torna-se cúmplice do autor do dito irônico, reconhecido como autoridade a ser respeitada. (*Apud* DUARTE, 2006, p. 21).

As profundas contradições entre o que se mostra e o que se diz criam um humor irônico que se estende por toda a peça e que é raro na dramaturgia de Rebello. No entanto, o efeito que ele provoca é algo comum a muitas peças do dramaturgo: o estranhamento, que gera uma ruptura na representação realista ao propor uma interpretação enviesada do discurso. Nesta peça, a travessia da ponte entre o ‘paradoxo percebido’ e o ‘significado pretendido’ constitui mais um elemento de renovação da linguagem cênica de um dos dramaturgos que modernizaram os palcos portugueses ainda na primeira metade do século XX.

Considerações finais

De todo modo, convém cumprir uma travessia para se chegar a uma significação que esta peça parece reclamar para si: as realidades como construtos dos vários discursos, ou como um discurso autoritário é capaz de instaurar realidades distorcidas, ou, ainda, como a realidade instaurada é capaz de destruir e de criar novos discursos. Essas hipóteses de leitura parecem insinuar-se logo no início da peça, quando A Velha

inverte a causa da morte dos filhos, ao dizer que o filho morreria de parto e a filha pela pátria. Depois, segue a indicação do marido de que fora o contrário. Ela então faz uma segunda tentativa, ainda errada, perguntando se fora a pátria que morreria pela filha.

Aos poucos, a farsa vai mostrando como o discurso pode ser caótico e agrupado de forma a não corresponder aos fatos mais óbvios. Ou pior, nem sequer ser percebido como absurdo por quem o constrói. A partir desse ponto, como se buscou mostrar neste artigo, ocorre uma sucessão de desajustes e de inversões que preparam o leitor/espectador para a figura de composição privilegiada da peça, que é a ironia.

A personagem de Sua Excelência ironiza e é ironizada e pode ser reconhecida como a síntese irônica do poder da ditadura salazarista cuja caracterização – franzina e caquética do líder, complementada pelo cenário, pelas demais personagens e pelo desfecho catastrófico da farsa – desqualifica e julga os tantos abusos de poder.

A função pragmática da ironia é, pois, a de sinalizar uma avaliação, muito frequentemente de natureza pejorativa. O seu escárnio pode, embora não necessariamente, tomar a forma de expressões laudatórias, empregues para implicar um julgamento negativo; ao nível semântico, isto implica a multiplicação de elogios manifestos para esconder a censura escarneadora latente. (HUTCHEON, 1985, p. 73).

A ironia retórica, como linguagem discursiva, e a alegoria, como forma dramática, garantiram uma possibilidade, ainda que indireta, de discussão da situação política de Portugal – discussão que não poderia ser feita, naquele momento, com diálogos, caracterizações e ambientações desprovidos de artifícios.

A estratégia cênica usada por Rebello, ao escolher a farsa e o exagero que a caracteriza, desnaturalizou a cena a tal ponto que confere à peça certa atemporalidade e a livra, com tranquilidade, de ser uma obra datada. A alegorização também contribuiu com a abertura de espaços que permitiram concretizar a ironia e desrealizar os elementos acentuadamente específicos da história de Portugal.

Superando essa dificuldade contingente, Rebello consolida uma linguagem cênica que já tinha experimentado em **O mundo começou às 5 e 47** (1946) e que no seu teatro se iria aprimorando, nas décadas seguintes, revestindo-se de diversas formas ao tornar concreto algo abstrato por meio de outros universos compostos por figuras de linguagens, montagens, intertextos, elementos fantásticos etc.

Referências

- D'ONOFRIO, S. Teoria do drama. In: _____. **Teoria do texto II**. São Paulo: Ática, 2000.
- DUARTE, L. P. Arte & manhas da ironia e do humor. In: _____. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2006. p. 17-50.
- FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 2001.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- LAUSBERG, H. **Elementos da retórica literária**. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- MÜECKE, D. C. **Ironia e Irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Coleção Debates, 250)
- REBELLO, L, F. A visita de Sua Excelência. In: _____. **Todo o teatro**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999, 381-401.

**PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS ENTRE PALAVRA E IMAGEM
NUMA CULTURA DIGITAL****WELL BEYOND THE FRONTIERS BETWEEN WORD AND IMAGE IN
A DIGITAL CULTURE****Luís Cláudio Dallier SALDANHA¹**

Resumo: Este artigo se propõe a questionar os riscos atribuídos à linguagem visual no processo de formação, problematizar a relação entre imagem e palavra na perspectiva do ultrapassamento de suas fronteiras e considerar algumas possibilidades na articulação ou mixagem de diferentes linguagens nos meios digitais. Para isso, são apresentados alguns aspectos da histórica relação entre palavra e imagem; as implicações da diluição de fronteiras entre signo verbal e signo visual em poéticas vanguardistas; e os desafios da leitura ou navegação nos meios digitais para a formação cultural.

Palavras-chave: Imagem; linguagem verbal; mídias digitais.

Abstract: This article proposes to question the risks associated to visual language in the formation process, problematize the relationship between image and word in the perspective of exceeding its frontiers and consider some possibilities in the linking or mixing of different languages in the digital media. In order to do that, we present some aspects of the historical relationship between verbal and visual signals in avant-garde poetry and the challenges in reading or surfing the digital means to cultural formation.

Key words: image; verbal language; digital media.

Introdução

Não faltam alardes sobre os perigos que cercam a formação dos estudantes pertencentes à cultura digital ou à chamada *Geração Z*. Um deles seria o risco de crianças e jovens que vivem imersos numa cultura visual serem privados da imaginação criativa no uso da linguagem verbal. A exposição excessiva às imagens digitais comprometeria a competência leitora e tornaria mais pobre o pensamento inventivo, manifestando-se também numa produção textual oral e escrita distante dos padrões de excelência.

A quebra da hegemonia da palavra escrita no universo virtual de imagens e de estímulos digitais promoveria a asfixia da palavra pelas imagens. Ler um texto ou ouvir uma palestra sem a mediação da linguagem visual seria um desafio quase intransponível para estudantes acostumados à comunicação cada vez mais imagética e digital.

Diante dessa perspectiva crítica ou mesmo de visões mais alarmistas em relação às implicações da cultura visual na produção e recepção de textos verbais, deve-se, entretanto, evitar uma visão simplificadora na qual a rivalidade entre palavra e imagem

¹ Doutor em Educação (UFSCar). Diretor do Centro de Ensino da Área de Educação - Universidade Estácio de Sá (UNESA). Rio de Janeiro/ RJ - 20261-063. E-mail: luis.dallier@estacio.br.

imponha uma falsa escolha, como se o texto escrito fosse única fonte de conhecimento e alimento para uma mente criativa ou, por outro lado, o suporte digital da linguagem visual não comportasse também possibilidades criativas articuladas com o uso da palavra.

Tal imperativo aponta para a pertinência do exame das possibilidades da palavra no contexto de sua articulação com a linguagem visual suportada pelas Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC), tendo em vista os desafios da formação cultural que se dá pela mediação da palavra, da imagem e de outras formas de linguagem.

Neste trabalho, a relação entre palavra e imagem é apresentada a partir de três eixos principais: 1) As implicações da precedência da imagem sobre a palavra; 2) A diluição ou o ultrapassamento de fronteiras entre palavra e imagem; e 3) As possibilidades da articulação entre palavra e imagem nas práticas de leitura ou navegação nos ambientes virtuais.

Também se faz necessário explicitar que o termo *palavra* é empregado aqui como correspondente à linguagem verbal, se referindo tanto à modalidade escrita, a não ser quando especificadas tanto a modalidade escrita quanto oral. O termo *imagem* é usado como elemento da linguagem não verbal, mais especificamente a linguagem visual, com a acepção de “imagem gráfica” tal como encontrada na tipificação de Mitchell (1986, p. 10), que distingue:

as imagens gráficas (como as pinturas, as estátuas e os desenhos); as imagens óticas (como os reflexos no espelho e as projeções); as imagens perceptivas (como as aparências); as imagens mentais (como os sonhos, as memórias, as ideias) e; ainda que possa parecer paradoxal, as imagens verbais (como as metáforas e as descrições).

Assim, este artigo se propõe a problematizar a relação entre imagem e palavra, enquanto linguagens a serviço da expressividade, da comunicação e da interação, para delinear algumas possibilidades dessa articulação nos meios digitais ou hipertexto eletrônico.

1. A precedência da imagem e sua articulação com a palavra

Historicamente, a imagem está a serviço da expressividade, entendida como linguagem que representa ou recria a realidade por meio de formas, linhas, cores, sombra, luz, entre outros elementos.

Sabe-se que os registros materiais de comunicação mais antigos estão relacionados com as pinturas ou inscrições rupestres, constituindo-se testemunho histórico da precedência da imagem em relação à palavra escrita, como pode ser testemunhado nos fundos de cavernas de sítios arqueológicos na Europa ou mesmo no Brasil (serra da Capivara, no Piauí, e em Pedra Pintada, no Pará).

As representações em numerosas cavernas, Lascaux, Gargas, Altamira, El Castillo, São Raimundo Nonato e tantas outras, no mundo todo, as representações imagéticas profusamente presentes em tumbas egípcias, os registros em cerâmicas ou em relevos em distintos pontos do mundo e diversas culturas atestam que o homem já convive de longa data com ambientes de imagens. (BAITELLO, 2007, p. 6).

O aspecto visual e figurativo da linguagem precederia a linguagem verbal, pois o gesto, provavelmente, está na origem da própria fala, com “atribuição de mesmo significado para um gesto comum que se repetiria em função de determinadas situações e ações” (SALDANHA, 2016, p. 22).

Nessa hipótese gestual para a origem da fala, George Herbert Mead (1934, op. cit. DA SILVA, 2007) defende que "a linguagem gestual precedeu a linguagem falada". O conjunto de gestos com significados determinados e comuns teria dado origem, ao longo do tempo, "a formas mais elaboradas de linguagem".

Caso se concorde com a hipótese da origem gestual da linguagem verbal ou mesmo com o argumento de que a linguagem visual simbólica organizada, manifesta na arte rupestre, é anterior à fala e à escrita, não se deve reduzir os símbolos gráficos ou as representações figurativas simplesmente a uma linguagem rudimentar e inferior à oralidade e ao letramento (Cf. PARELLADA, 2009).

Assim como não se deve considerar a oralidade superior à escrita, em função da precedência da primeira sobre a segunda, não é adequado compreender a precedência da imagem sobre a linguagem verbal em termos hierarquizantes, lidando de modo dicotômico com as diferenças dessas linguagens.

Tanto a construção dos símbolos gráficos ou visuais quanto a linguagem verbal experimentaram ao longo da história desenvolvimentos complexos e articulações com outras linguagens a serviço da expressividade, da comunicação e da interação.

Não se deve ignorar, entretanto, a primazia histórica da linguagem verbal nos processos formativos. E aqui vale mais uma ponderação: se depois dos tempos mais remotos, comumente designados como pré-históricos, a invenção da escrita e o domínio dos textos verbais na educação se tornaram o meio privilegiado de manifestação do pensamento abstrato, de um conhecimento mais sofisticado, isso não implica a destituição dos atributos comunicacionais das imagens nos processos de formação.

E mesmo que não seja possível conferir poder ou atributo pedagógico a todas as imagens, deve-se reconhecer que a linguagem visual pode contribuir para que conceitos, processos e fenômenos sejam mais bem compreendidos.

Antes, no entanto, de examinar a função pedagógica das imagens ou mesmo as possibilidades estéticas e formativas de sua relação com o texto verbal, convém retomar o tema da articulação da imagem com a palavra não apenas como superação de relações hierarquizantes, mas como ultrapassamento de fronteiras culturalmente estabelecidas.

2. Ultrapassamento da fronteira entre palavra e imagem

As relações ou articulações entre imagem e texto verbal são fartamente exemplificadas na História da Arte. No âmbito das artes plásticas, podem-se listar títulos de obras como “uma das formas de relacionar texto e imagem”, desempenhando diferentes papéis, ou mesmo a ocorrência de “textos no interior da própria obra”, numa relação mais orgânica entre texto e imagem (GARCIA, 2013, p. 27-28).

É interessante notar que na primeira metade do século XX, no contexto das vanguardas europeias, o texto adquire *status* de imagem nas artes plásticas. Um destaque deve ser dado à conversão do texto em matéria pictórica na obra *A traição das imagens*, de René Magritte, na qual a frase *Ceci n'est pas une pipe (Isto não é um cachimbo)* é inserida na própria tela, abaixo da figura de um cachimbo (GARCIA, 2013, p. 28-29).

Se num livro didático pode parecer trivial uma frase nomeando uma figura, em *A traição das imagens* a relação entre texto e imagem é essencial, além de desvelar a “confrontação entre o que está escrito e o que está *desenhado*”, numa aparente contradição ou paradoxo que resulta do enunciado que nega e ao mesmo tempo afirma a imagem (GARCIA, 2013, p. 29).

A relação entre texto e imagem, nesse caso, também aponta para o caráter de representatividade ou aspecto simbólico tanto da linguagem visual quanto da linguagem verbal, pois ambas representam algo que não está presente e que, no entanto, é desenhado na tela e nomeado na frase abaixo da imagem.

A relação entre linguagem verbal e linguagem visual, entretanto, pode ser mais do que circunstancial ou situada na articulação entre texto e imagem das obras de alguns artistas. O texto pode chegar a ser concebido “desprovido do caráter vocabular” e tomado como imagem a partir da valorização de seu grafismo ou mesmo da “ilegibilidade da escrita”, com *significantes* despojados de *significado* (GARCIA, 2013, p. 30).

A dimensão gráfica do texto e sua valorização estética enquanto imagem pode ser encontrada na definição de escrita de Roland Barthes, entendida como “a combinação de algumas retas e de algumas curvas” (BARTHES, 1990, p. 93), em composições dadaístas de Max Ernest, como *Von minimax dadamax selbst kopnstruiertes maschinchen*, ou na indistinção proposta por Paul Klee entre *escrever* e *desenhar*, entendidas como ações idênticas, uma vez que “a semelhança está na *gestualidade* de ambas” (GARCIA, 2013, p. 30).

O despojamento da dimensão vocabular do texto verbal não se constitui na única evidência da articulação entre palavra e imagem na direção de um apagamento de suas fronteiras. O tratamento conferido ao texto em obras da Arte Pop tanto britânica quanto norte-americana, incorporando elementos visuais e estéticos às palavras, pode ser exemplarmente tomado como uma nova visualidade do texto que desafia as delimitações rígidas entre palavra e imagem.

[...] o papel do significado das palavras inseridas nas obras parece ser mínimo; o verdadeiro interesse é a exploração da dimensão gráfica das

mesmas, pois o contexto é o da visualidade publicitária. Portanto, o uso do texto nas obras de Arte Pop se liga mais à condição de signo de consumo que se multiplica ostensivamente nos meio de comunicação e nas ruas, como marcas comerciais, por exemplo. (GARCIA, 2013, p. 32-33).

A visualidade aliada à sonoridade do texto em algumas poéticas também é reveladora da ruptura da tradição que fixa fronteiras bem delimitadas para a palavra e a imagem. Nesse sentido, podem ser citadas poéticas que valorizam “a palavra em sua forma gráfica”, promovendo “um esvaziamento do aspecto representacional (semântico)” (GARCIA, 2013, p. 44-45).

Vale a pena lembrar aqui algumas dessas tendências:

a) A poética do Dadaísmo caracterizada pela visualidade e sonoridade dos signos linguísticos;

b) A colagem e a montagem no Futurismo, com “as palavras libertas da sintaxe tradicional e revigoradas visualmente” (GARCIA, 2013, p. 44);

c) O *poema-objeto* ou *poesia visual* do Surrealismo;

d) A sintaxe espacial e o design gráfico no Concretismo e Neoconcretismo;

e) O Letrismo e o *Alfabismo* enquanto poéticas de resistência “ao determinismo dos signos verbais” e recodificação alfabética (GARCIA, 2013, p. 108-109);

d) O Poema-processo com sua oposição à linguagem verbal e seu aspecto funcionalista do design gráfico.

Todas essas poéticas modernistas ou contemporâneas, caracterizadas pela exploração dos elementos visuais, acabam encenando ou coreografando a linguagem, destacando-se entre elas o Poema-processo pela centralidade e pelo foco que nele o design gráfico desempenha:

O poema-processo, portanto, assume a literatura como uma linguagem que pode ser *coreografada*; coreografia que renega a codificação alfabética e promove o uso de outros sistemas semióticos – coreografia vinculada às *vibrações* e aos *sabores* do design gráfico. O Concretismo, de modo geral, vinculou-se ao design gráfico de forma mais mecânica, operacional. O design gráfico atuou como um *dispositivo* que fez a poesia concreta *funcionar*, pois os processos de consolidação da poética concretista são ligados à especificidade da língua. Propondo recodificações alfabéticas, o Poema-processo atinge o âmago do conceito de design gráfico – é mais agudo à medida que

direciona o foco efetivamente sobre a linguagem gráfica (que independe da língua). (GARCIA, 2013, p. 160).

Cabe ressaltar que o design gráfico deve ser entendido pela sua função de promover a “efetiva comunicação fundamentada na utilização, na maioria das vezes conjuntamente, de texto (signos verbais) e imagens (signos visuais). Esse processo de comunicação é visual – para efetivá-lo, os signos verbais são trabalhados no mesmo patamar dos signos visuais: ambos são considerados imagens” (GARCIA, 2013, p. 69).

O recurso à tipografia, ao design gráfico e à visualidade nas poéticas vanguardistas alia-se, também, ao experimentalismo na linguagem publicitária moderna quando recorre à expressividade tipográfica. A exploração dos elementos visuais das letras ou palavras em peças publicitárias, ou mesmo na definição de marcas e logotipos para produtos ou empresas, é uma das evidências da indefinição a que muitas vezes a palavra e a imagem compartilham em determinadas produções.

3. Contemplar, ler e navegar nos meios digitais

A diluição de fronteiras entre imagem e palavra pode ser ainda mais evidenciada nas experiências com os hipertextos eletrônicos ou nos tratamentos digitais e híbridos dos textos nos ambiente virtuais.

Planisférios, mapas, gráficos, fotografias digitais, imagens de alta resolução, animações e outros recursos visuais permitem a representação e a apreensão de conhecimentos. Mais do que isso, com a digitalização das imagens, é possível interagir criativamente com o que é representado.

A cultura digital não apenas evidencia as potencialidades da linguagem visual como explícita e multiplica suas articulações criativas com a palavra. Superando os antagonismos ou as relações hierarquizantes entre imagem e palavra, os meios eletrônicos ou suportes digitais revelam em muitos textos ou no próprio hipertexto a possibilidade da leitura e da contemplação tanto da palavra quanto da imagem.

Nos tratamentos digitais e estéticos de palavras e textos nos ambientes virtuais, tem-se a condição da contemplação de produções textuais marcadas pela inventividade e pela arte. O conjunto de textos que se caracterizam pela mixagem de palavras,

imagens, sons e outros efeitos estéticos mediados pelo tratamento digital permitem uma leitura interativa que se apresenta como navegação na qual tanto a contemplação quanto a rápida apreensão são possíveis.

Com os meios digitais, tem-se não somente uma inflação ou profusão de imagens, mas também uma reaproximação ou mixagem de escrita e imagem, de letras e elementos pictóricos. Desse modo, a relação histórica entre imagem e palavra é ressignificada nos ambientes virtuais.

É pertinente lembrar que, na história da escrita, os pictogramas eram desenhos representando objetos, seres ou ideias. A pictografia combinava, então, esses desenhos para representar ou narrar. Os desenhos representando objetos evoluíram para a escrita ideográfica, representando ideias, evoluindo depois para os silabários, com a representação dos sons das sílabas, como a escrita cuneiforme, indo da escrita ideográfica para a escrita fonográfica. Mais tarde, foram surgindo os alfabetos, simplificando as representações dos sons e estabelecendo um conjunto limitado e, até certo ponto, estável de caracteres.

Tudo isso pode ajudar a perceber que na origem da escrita encontra-se uma relação muito próxima entre a palavra e a imagem, relação que vai se desfazendo à medida que as letras passam a representar sons e não mais ideias ou coisas, pois o alfabeto e a escrita estão baseados na relação entre o som e sua representação gráfica. Desse modo, o hipertexto eletrônico promove de forma inovadora a reaproximação e mixagem de diferentes linguagens a serviço da comunicação e diversas experiências sensoriais.

Esse contexto aponta para as novas potencialidades das mídias digitais e do hipertexto eletrônico na articulação entre palavra e imagem, levando adiante e dando nova expressividade a experiências de mixagem da linguagem verbal e visual que são até mesmo anteriores à atual cultura digital.

Um exemplo pode ser dado a partir do livro infantil ilustrado. Para Hunt (2010), esse é um gênero que evoluiu do "texto realista clássico para o genuinamente descontínuo e interativo", constituindo-se em obra interativa que se “presta à experimentação e à inovação, tanto em termos de conteúdo como de suporte”.

A interatividade e a possibilidade de leitura não linear mesmo antes do hipertexto eletrônico se manifestam no fato de que o livro infantil ilustrado, “de um lado, propicia projetos inovadores como formatos inusitados, diferentes técnicas de desenho e uso criativo de tipologias; por outro, os recursos visuais permitem a criação de narrativas não lineares, abertas a várias interpretações” (AGUIAR, 2011). Assim, a leitura se dá em, pelo menos, três dimensões: “linear, temporal e espacial” (HUNT, 2010).

Tal interatividade é possível fora dos meios digitais porque a imagem deixou de ser apenas ilustração de um conteúdo, ou seja, a imagem deixa de ser coadjuvante e passa a ser o elemento condutor da própria leitura do livro. Mais do que isso, a interatividade é possível no livro infantil ilustrado ou no livro de imagens porque se trata de um livro em que a imagem possibilita um jogo por meio do qual o leitor não apenas olha a imagem, mas interage com ela.

A imagem precisa ser decifrada, ser relacionada com outras imagens para ser compreendida e fazer sentido a partir de sua relação com outros fragmentos da narrativa ou do conteúdo, que correspondem a imagens diversas e a outros textos. Assim, para passar de uma imagem a outra, é preciso vencer o desafio de compreendê-la, de relacioná-la com o que vem antes, mas também com o que vem depois. Isso mostra uma característica importante que é a da ação e da simultaneidade nos livros de imagem. Como a leitura requer estabelecimento de relações e a imagem não é apenas para ser vista, mas também para ser contemplada e lida, então, pode-se afirmar que o livro de imagens tem uma dimensão de interatividade muito importante e anterior às mídias digitais.

O desafio da leitura que articula palavra e imagem certamente torna-se maior quando, além da alfabetização visual, são necessárias a alfabetização digital e a consequente fluência tecnológica e digital.

As possibilidades do hibridismo que mixa imagens, palavras e outras linguagens no hipertexto da Internet ganham uma dimensão de desafio pedagógico, uma vez que os textos e seus *links* podem tanto conduzir à dispersão e à navegação caótica quanto à

experiência de interatividade, elaboração da informação e fruição de diferentes estímulos na construção do conhecimento.

Não se limitando ao entretenimento nem ao mero consumo de informação, a navegação no hipertexto ou nos meios digitais pode favorecer a leitura interativa enriquecida pela exploração de diferentes linguagens que permitem pluralidades de aproximação, apreensão e compreensão de conteúdo.

Considerações finais

A articulação entre palavra e imagem no contexto das linguagens mixadas nos ambientes virtuais não comporta apenas possibilidades pedagógicas e de leitura criativa.

A exposição demasiada às imagens, em detrimento de sua articulação com outras linguagens e da leitura mediada pela linguagem verbal, pode ser empobrecedora e limitar o exercício da imaginação. Mas isso não deve levar à conclusão de que a relação com a imagem ofusca a imaginação. A imagem que possui predicados estéticos, que provoca a contemplação e permite a interação, pode ensejar criativas leituras de mundo, aprendizado e exercício da imaginação.

Se ler uma narrativa literária sem imagens pode estimular a imaginação, contemplar uma imagem sem legendas ou apoio de outro texto pode instigar a curiosidade e despertar relações com outras imagens, outras linguagens, outras vivências. Imagens artísticas podem desafiar a percepção da realidade. Imagens fotográficas podem revelar ângulos e formas que recortam a realidade a partir de determinados interesses.

Uma imagem pode ser mais do que lida, decodificada, compreendida. Imagens podem ser degustadas, vivenciadas, apropriadas e provocarem *imagens mentais* que ajudam na elaboração de mundos ficcionais e na fruição de experiências estéticas.

Essas possibilidades não eliminam a necessidade de que o leitor ou navegador dos textos que povoam a Internet esteja atento ao desafio de navegar “em um mar de sentidos dispersos, tendo como tarefa justapor blocos de sentido”, num esforço para

editar e articular fragmentos que sejam relevantes, resistindo ao assédio das imagens ou das palavras que eventualmente devem ser deixadas de lado (SALDANHA, 2006).

Tudo isso exige de educadores e alunos uma cooperação voltada para o aprendizado de práticas de leitura e de estratégias de navegação no mundo virtual que favoreçam a construção do conhecimento, mesmo em face do risco de uma relação consumista e meramente de entretenimento com as novas mídias.

O espaço-tempo escolar deve se constituir em experiência privilegiada de convívio com a pluralidade de textos que articulam linguagens diversas, contribuindo tanto para a competência leitora do aluno quanto a sua sensibilização e educação estética.

A escola, ao educar e instrumentalizar o aluno para navegar numa profusão de textos e estímulos visuais presentes nos ambientes virtuais, deve privilegiar nesse processo a articulação da linguagem verbal e das linguagens não verbais, evidenciando que palavras e imagens guardam tanto possibilidades quanto riscos na construção do conhecimento.

Referências

AGUIAR, L. O poder das imagens. **Revista Educação**, v. 170, n. 9, p. 25-27, 2011.

BAITELLO JR., N. **Para que servem as imagens mediáticas: os ambientes culturais da comunicação, as motivações da iconomania, a cultura da visualidade e suas funções**. São Paulo: CISC, 2007.

DA SILVA, J. C. **Filosofia da linguagem (1): da torre de Babel a Chomsky**. 2007. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/disciplinas/filosofia/filosofia-da-linguagem-1-da-torre-de-babel-a-chomsky.htm> . Acesso em: 2 jan. 2015.

GARCIA, A. M. **A literatura como design gráfico: a linguagem em cena**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2013.

HUNT, P. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

MITCHELL, W. J. T. **Iconology: image, text and ideology**. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

PARELLADA, C. I. Arte rupestre no Paraná. **R.cient./FAP**, Curitiba, v.4, n.1 p.1-25 , jan./jun. 2009.

SALDANHA, L. C. D. Literatura e semiformação no ciberespaço. **Texto Digital**, Florianópolis, ano 2, n. 2, dez., 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/download/.../1075> . Acessado em: 30 mai. 2016.

_____. **Fala, oralidade e práticas sociais**. Curitiba: Intersaberes, 2016.

**INTERSEÇÕES ENTRE NOVOS MODELOS DE APRESENTAÇÃO DE
ARTIGOS CIENTÍFICOS E LETRAMENTOS ACADÊMICOS****INTERSECTIONS BETWEEN NEW MODELS OF PAPERS PRESENTATION
AND AN ACADEMIC LITERACIES**Flávia Danielle Sordi Silva MIRANDA¹

Resumo: Neste artigo busco discutir, sob a luz do campo teórico-epistemológico dos Letramentos Acadêmicos, sobre implicações de tecnologias digitais para modelos de apresentação de artigos científicos nos últimos anos. Trata-se de suscitar reflexões sobre possíveis interseções entre novas formas de publicação e a esfera acadêmica, considerando quais elementos seriam necessários de se trazer à tona a partir de uma visão sociocultural dos letramentos. Para tanto, focalizo a discussão na área da Linguística Aplicada.

Palavras-chave: Artigos Científicos; Novos Modelos de Apresentação; Tecnologias digitais.

Abstract: In this article we discuss, based on theoretical and epistemological field of Academic Literacies, implications of digital technologies on scientific articles presenting models in recent years. We desire to raise reflections about possible intersections between new forms of publication and the academic sphere, focusing on the elements needed to be considered on a sociocultural view of literacies, based on Applied Linguistics studies.

Keywords: Scientific Articles; New Models of Presentation; Digital Technologies.

Introdução

Ao falar em *explosão do conhecimento* e em *explosão epistemológica*, podemos dizer que a *sociedade do conhecimento* introduziu mudanças epistemológicas de tal monta que transformou as ciências? Houve mudança na *estrutura* das ciências nos últimos 30 ou 40 anos? (CHAUI, 2003, p. 9, *grifos da autora*).

No grupo de pesquisas registrado no CNPq como “Escrita: ensino, práticas, representações e concepções”² e coordenado pela Prof^a. Dr^a. Raquel Salek Fiad, do qual faço parte desde 2010, o interesse pelo estudo do campo teórico-epistemológico dos Letramentos Acadêmicos (LEA; STREET, 1998) tem sido correntemente renovado. Caracterizando-se como um dos lugares pioneiros de articulação desse quadro aos pressupostos teóricos de língua, linguagem e enunciação do Círculo de Bakhtin no Brasil, seus pesquisadores vêm se dedicando ao desenvolvimento de investigações sob tais arcabouços teóricos e metodológicos para

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP. CEP 13083-859 - Campinas - SP - Brasil Bolsista CNPq. E-mail: flaviasordi@gmail.com.

² O grupo é liderado pela docente da UNICAMP desde 2006 e realiza encontros com seus pesquisadores, periodicamente, inclusive, recebendo convidados de outras universidades para ampliação dos diálogos. Uma compilação dos trabalhos de seus membros e convidados, em forma de livro, deverá ser publicada até o final deste ano.

compreender práticas de letramentos em nível superior público (cf. MIRANDA, 2016), privado (cf. OLIVEIRA, 2015), em cursos de Letras (cf. FIAD, 2011; FIAD, 2013) e outros, inclusive, fora da área dos estudos da linguagem (cf. PASQUOTTE-VIEIRA, 2014) e que extrapolam o contexto físico da universidade, considerando, por exemplo, práticas de publicação acadêmica (cf. FUZA, 2015) em periódicos científicos.

Os trabalhos oriundos das pesquisas dos membros filiados ao grupo têm contribuído para fomentar investigações, na área dos Letramentos Acadêmicos, dentro da perspectiva da Linguística Aplicada (LA) e inserem-se, dialogicamente, na cadeia discursiva (para usar uma expressão bakhtiniana) da produção científica brasileira que, no que tange aos estudos linguísticos e aplicados, paulatinamente, vêm voltando seus interesses à compreensão de práticas de letramentos na esfera da universidade.

O crescimento de pesquisas dentro deste prisma também se amplia pelo Brasil. Nesse sentido, dentre as próximas chamadas de uma das revistas mais importantes da LA, no Brasil, a saber, a *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*,³ Qualis A1,⁴ os pesquisadores estão convidados a submeterem trabalhos à avaliação para um dossiê temático exclusivo sobre “Letramentos Acadêmicos” a ser publicado, provavelmente, em 2018. Essa atitude advinda de um veículo de divulgação de trabalhos científicos, considerado referência dentre os linguistas aplicados, pode ser compreendida como o reconhecimento do quadro dos Letramentos Acadêmicos no país.

Dessa forma, visando cooperar com reflexões à luz do campo dos Letramentos Acadêmicos, no prisma da LA, este artigo⁵ procura discutir sobre um importante aspecto para a ciência, que é a remodelação de formas de apresentação de artigos científicos em algumas áreas do conhecimento. Observar interseções entre elas e os letramentos acadêmicos pode oportunizar questionamentos sobre a ciência, inclusive

³ O periódico existe desde 2001 e está indexado a importantes fontes, a saber, MLA (Modern Language Association of America), Linguistics Abstracts, Linguistics and Language Behavior Abstracts, CAPES/QUALIS A1, EBSCO, DOAJ (Directory of Open Access Journals), OCLC WorldCat, Latindex, SIS e Redalyc. Ademais, recebe o apoio do CNPq, da CAPES, do MEC, do Ministério da Ciência e Tecnologia, da FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais) e da Faculdade de Letras da UFMG. ISSN: 1984-6398 (on-line). Cf outras informações em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/rbla/about>>. Acesso em 09 jun. 2016.

⁴ Indicação de qualidade máxima de um periódico, segundo os critérios de “classificação da produção intelectual” da Capes. Disponível em: <<http://www.capes.gov.br/avaliacao/instrumentos-de-apoio/classificacao-da-producao-intelectual>>. Acesso em 10 jun. 2016.

⁵ Agradeço à professora do IFSP- *campus* Sertãozinho e doutoranda do Programa de Linguística Aplicada do IEL Unicam, Giovana Siqueira Príncipe, pela leitura deste trabalho e suas contribuições com apontamentos.

brasileira, neste momento de “explosão do conhecimento” (CHAUÍ, 2003, p. 9), nos últimos anos, que vemos traduzida em elevados índices de publicações acadêmicas. No contexto de publicação internacional, assiste-se ainda a uma “mudança na *estrutura* das ciências” (CHAUÍ, 2003, p. 9, *grifos da autora*), no que diz respeito à forma com que os pesquisadores estão divulgando seus trabalhos acadêmicos nos artigos científicos.

Os artigos científicos e seus novos modelos de apresentação: implicações e reflexões para os Letramentos Acadêmicos

A consequência natural de uma investigação científica, após ser concluída ou mesmo em fases diferentes de seu desenvolvimento, é ser compartilhada com sua comunidade científica e com a sociedade de onde emergiu, a fim de cooperar com a construção do conhecimento local e global. O gênero artigo científico tem-se convertido em um dos mais populares meios para que aconteça essa divulgação devido a alguns fatores, como seu breve comprimento, o qual permite leitura ágil e diversificada em relação às publicações mais extensas, como dissertações ou teses, e mesmo em função da facilidade de acesso, sobretudo com a propagação de tecnologias digitais que permitem localização rápida e de ampla quantidade de trabalhos que podem ser lidos *on-line* e até mesmo baixados e salvos pelos leitores para consultas posteriores.

Além disso, parece haver uma tendência desse gênero como modo preferido para a divulgação da publicação acadêmica mobilizada pelas avaliações das agências reguladoras do conhecimento nacional e estrangeiro. No país, destacam-se o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que, sendo “Dois importantes órgãos de fomento à pesquisa criados para estabelecer diretrizes para uma política científica no Brasil” (FUZA, 2015, p. 94), valorizam a quantidade de artigos publicados pelos pesquisadores.

No contexto global, incluindo-se a ciência brasileira, a prática de se publicar artigos é altamente apreciada. Curry e Lillis (2013) comentam sobre a proeminência do gênero para vários sistemas de publicação acadêmica no mundo todo. As autoras afirmam que,

Em muitas disciplinas, as publicações em periódicos funcionam como a “moeda” principal da academia, desempenhando um papel

fundamental na construção da reputação dos pesquisadores e de decisões institucionais para contratar, promover e empossar acadêmicos, bem como para o financiamento de pesquisa.⁶ (CURRY; LILLIS, 2013, *tradução minha*).

Dada a importância do gênero, sob o prisma da Linguística Aplicada, acredito que existam, no mínimo, dois modos de considerá-lo: (i) como um gênero de divulgação da ciência, o qual pode fomentar discussões sobre formas de veiculação de discursos por meio da linguagem e (ii) como um gênero para reflexão sobre a própria ciência, na atualidade. Será com foco neste último aspecto que construí minha argumentação, no presente artigo. Antes disso, falarei um pouco acerca do primeiro modo.

Como já brevemente explicitado, neste texto, os artigos acadêmicos adquiriram importância por trazerem à luz social e das comunidades científicas “informações geradas na pesquisa, [que] ao serem submetidas à apreciação e aprovação (ou condenação) pública, são aos poucos absorvidas pela sociedade mais ampla, servindo de suporte para tomadas de decisão em diferentes instâncias” (MOTTA-ROTH; HENDGES, 2010, p. 66).

Além disso, conforme as autoras supracitadas, cada artigo receberia uma “configuração final” (*op.cit.*) que incidiria em suas formas de apresentação, a saber, artigos de revisão da literatura, de relatos experimentais, de experiências empíricas (MOTTA-ROTH; HENDGES, 2010), entre outros, que decorrem de pesquisas de diversos tipos, como por exemplo, as “descritivas” e as “de associação” (VOLPATO, 2015).

Nesse sentido, em sua tese de doutorado, na qual buscou identificar a formação de discursos por meio da escrita acadêmica, Fuza (2015) chegou à conclusão de que, embora haja uma concepção da escrita científica como homogênea compartilhada pelos indivíduos, escrever para publicar se dá de formas diferentes, nas diversas áreas do conhecimento, “desmistificando a ideia de que todos os participantes das comunidades científicas escrevem da mesma forma, desconsiderando-se o contexto que os circunda.” (FUZA, 2015, p. 352).

Em suma, a função de divulgar pesquisas atribuídas aos artigos científicos e às diferenças entre suas construções linguístico-discursivas para cada campo poderá ser

⁶ No original: “In many disciplines journals publications function as the primary ‘currency’ of academia, playing a key role in building scholars’ reputations and institucional decisions to hire, promote, and tenure scholars as well as for research funding.” (CURRY; LILLIS, 2013, p. 10).

melhor compreendida pelo conhecimento de outras pesquisas dentro da LA, como os trabalhos de Fuza (2015) e Motta-Roth e Hendges (2010), entre outros. No momento, meu interesse recai sobre as consequências das diferentes formas de apresentação dos artigos científicos para as pesquisas e para os estudos linguísticos e aplicados com o surgimento de novas tecnologias, ou seja, acerca do segundo modo de considerar o gênero que assinalei.

Alguns interessados na área da comunicação científica como Marcondes (2011), Ambinder (2012), Ambinder e Marcondes (2013) e Volpato (2015) apontam para influências nos modelos de apresentação e/ou publicação dos artigos a partir de possibilidades de inovações oferecidas por tecnologias digitais. Por outro lado, esses mesmos autores denunciam a lentidão com que as transformações têm ocorrido e chegam a assinalar suas ocorrências em determinadas áreas exclusivas do conhecimento, principalmente, na Biomédica (AMBINDER, 2012). Nas palavras deles, algumas percepções sobre a questão podem ser formuladas:

O cenário da comunicação científica com base em periódicos impressos e disponibilizados através de coleções em bibliotecas vem evoluindo rapidamente na atualidade, *tendo como vetor principalmente a evolução das tecnologias da informação, para um modelo de acesso direto a textos completos de publicações eletrônicas*. Com o surgimento da web diferentes comunidades científicas estão engajadas hoje no desenvolvimento e disponibilização públicas de ontologias computacionais em domínios específicos como mecanismos de registro, reuso e intercâmbio de conhecimento. *É previsível que este processo se acentue nos anos seguintes, modificando radicalmente as formas como a humanidade registra, armazena e usa o conhecimento científico*. (MARCONDES, 2015, p. 85, *grifos meus*).

Contudo, mesmo com as facilidades proporcionadas pelas TICs para prover acesso imediato ao texto completo dos artigos de periódicos científicos, *estes ainda continuam a ser cópias digitais da versão impressa*. A forma linear e seqüencial do seu conteúdo impede que ele possa ser processado por “agentes inteligentes” e recuperado de uma forma semanticamente mais rica. (AMBINDER, 2012, p. 139, *grifos meus*).

O periódico científico eletrônico se firmou como publicação acadêmica em ambiente digital, porém continua calcado no modelo impresso, linear e sequencial dos artigos científicos. *Caracteriza-se por ser uma cópia digital do texto impresso*. (AMBINDER; MARCONDES, 2013, p. 196, *grifos meus*).

O número de artigos científicos publicados tem aumentado a cada década, mas o boom de crescimento ocorre a partir da década de 1990. *Soma-se a esse quadro a internet, que trouxe novas perspectivas para a publicação científica. Toda essa expressão de velocidade e interação entre publicação e público-alvo traz modificações profundas na forma de se estruturar um artigo científico.* Nem todas as revistas perceberam ainda esse novo panorama conceitual e, ainda hoje, mantêm conceitos de “revista impressa” expresso em PDF na internet. *O artigo já não é mais isso.* (VOLPATO, 2015, p. 3, *grifos meus*).

As citações que trago dos autores revelam a conscientização sobre processos de (re)modelação para os artigos científicos a partir de oportunidades de ampliação de publicação de informações e de acesso a essas e, ao mesmo tempo, obstáculos às modificações pelas quais se esbarrariam os pesquisadores e os periódicos. Essa aparente ambivalência pode ser caracterizada como um contexto de demanda por reformas na estrutura composicional⁷ das publicações acadêmicas, até mesmo para facilitar o acesso a elas e o domínio de modos “tradicionais” para a produção acadêmica, calcados em modelos de gêneros já cristalizados e primordialmente escritos de forma linear, alfabética e para serem impressos.

Como venho procurando demonstrar com minha tese de doutorado (cf. MIRANDA, 2016), a *força* centralizadora – o que Bakhtin (1993) irá nomear como “forças centrípetas” – de práticas de letramentos dominantes parece impor-se coercivamente a outros letramentos que coexistem no contexto da universidade, o que deve ser refletido pelos estudos em Letramentos Acadêmicos, uma vez que a consequência de tais repressões pode levar a conflitos nas práticas de ensino. Na pesquisa desenvolvida para minha tese, discuti, por exemplo, os usos de tecnologias digitais em práticas de produções acadêmicas no curso de Letras de uma renomada universidade pública, concluindo que aquelas não determinavam essas. Tal descoberta fez-me refletir acerca de possibilidades e limitações de tecnologias digitais para a modificação de gêneros acadêmicos. Nesta escrita, adiciono, dentre eles, o artigo científico.

Com efeito, acredito que a argumentação também possa ser estendida para as práticas de escrita acadêmica, além da universidade, considerando, pois, as práticas de

⁷ Os termos *estrutura/forma composicional*, *conteúdo temático* e *estilo* empregados estão dentro da perspectiva dos elementos distinguidos por Bakhtin (2003) para caracterizar os gêneros do discurso.

escrita para publicação, por exemplo, de artigos científicos em periódicos renomados e bem classificados. Retomo Volpato (2015) para tecer algumas considerações acerca das principais novas formas que estão tomando os artigos científicos, bem como algumas das razões dessas modificações:

Toda pessoa que almeja estar na linha de frente das novidades precisa de um profundo conhecimento sobre o passado e ousadia para aventar possibilidades futuras. Essas projeções na publicação científica ainda estão muito tímidas, inclusive nas revistas brasileiras. Apenas em 2011, a editora Elsevier lançou o que chamou de “article of the future”, uma forma que incorporou vários recursos de meio digital, impossíveis no formato PDF. Hoje, as formas são ainda mais variadas, como mostram os artigos que são vídeos na revista JOVE (The Journal Of Visualized Experiments – www.jove.com), os formatos em abas da série PLoS (www.plos.org), os Graphical Abstracts, os Video Abstracts, a colocação das figuras em miniatura no início do trabalho (entre Resumo e Introdução), as várias possibilidades dos famosos anexos e apêndices (supplementary materials), a nomeação das seções do texto e a sua organização segundo a vontade do autor, a participação direta do leitor incluindo comentários sobre os artigos etc.” (VOLPATO, 2015, p. 3).

O autor enumera novos modelos de artigos científicos, caracterizados pela inserção de vídeos⁸ ou mesmo sendo formados por eles, interação com os leitores e privilégio por imagens e gráficos, entre outros. Também Ambinder (2012) analisou em sua dissertação de mestrado, intitulada *Artigos científicos digitais na Web: novas experiências para apresentação, acesso e leitura*, alguns exemplos de remodelações dos artigos científicos nos últimos anos. A pesquisadora demonstrou que as tecnologias digitais vêm modificando, inclusive, a forma de se acessar o conteúdo dos artigos, de modo que mais possibilidades são oferecidas ao se incorporar outros recursos, por exemplo, de redes sociais (AMBINDER, 2012).

Por um lado, se essa discussão precisa ser realizada, pensando-se em todas as áreas de publicação acadêmica, a fim de esclarecer alguns aspectos opacos e potencializar as práticas de escrita dos pesquisadores, por outro lado, é preciso se fazer um alerta no que diz respeito a uma defesa incondicional da remodelação dos artigos científicos como equivalentes à modernização da ciência, como os autores mencionados o fazem, levando-me a alguns questionamentos, como: quais são as modificações que já

⁸ Cf. <http://www.jove.com/author>. Acesso em 09 jun. 2016.

foram incorporadas nas diversas áreas do conhecimento e quais efeitos tiveram? Quais os benefícios e os malefícios que elas engendram? Todas as áreas terão de remodelar seus gêneros no futuro? Como será a configuração da ciência nos próximos anos?

As questões são polêmicas, desafiadoras e se ligam intrinsecamente às preocupações da Linguística Aplicada, a qual busca compreender os conflitos permeados pela linguagem (MOITA LOPES, 2006), ainda que eu desconheça pesquisas, na área, que estejam se voltando para esses aspectos até o momento. Ambinder e Marcondes (2013), por exemplo, parecem estar concentrados na problemática da divulgação científica, certamente, por estarem na área da Ciência da Informação. Volpato (2015), por sua vez, à difusão de formas de “aperfeiçoamento” da escrita científica para publicação e do impacto das publicações brasileiras. E no tocante a nós, estudiosos da linguagem?

Enunciando sob o “lugar” da Linguística Aplicada, acredito que os estudos dos letramentos entendidos de uma perspectiva sociocultural (KLEIMAN, 1995; STREET, 2003) e ancorada nos pressupostos teóricos dos Letramentos Acadêmicos (LEA; STREET, 1998), que consideram as práticas de escrita como sociais, autorizam refletir sobre esses novos modelos de gêneros acadêmicos como materializações das relações dialógicas entre a sociedade, a ciência e a esfera de publicação acadêmica, entre outras, que não necessariamente trariam apenas benefícios para as publicações, mas que seriam incorporados diferentemente pelas áreas do conhecimento e teriam implicações diversas para cada uma delas. Pensando na área do conhecimento promovido no âmbito das Ciências Humanas, destacando o campo da LA, focalizo algumas considerações sobre meu campo, em particular, na próxima seção.

Reverberações do contexto extraverbal na forma composicional dos artigos: o caso da Linguística Aplicada

Os trabalhos da Linguística Aplicada, no cenário brasileiro, são fortemente caracterizados pelo reconhecimento do contexto extraverbal para a compreensão de práticas da linguagem. Muito dessa forma de ver, deve-se aos estudos do Círculo de Bakhtin que consideram os enunciados formados pelo linguístico e o contextual (BAKHTIN/VOLOSCHINOV, 1926). Dessa forma, os pesquisadores, frequentemente, assumem que a compreensão das práticas em seus contextos é importante. Partindo-se

desse ponto de vista, as produções escritas de quaisquer gêneros não são consideradas iguais, incluindo-se, portanto, a escrita de artigos científicos (FUZA, 2015). Como argumenta a pesquisadora já mencionada,

Conceber os discursos com base nos múltiplos letramentos para as áreas do conhecimento possibilita evidenciar que há – e deve haver – o foco no aspecto composicional da escrita acadêmico-científica, independentemente da área, fato constatado pelos cursos de escrita acadêmica e pelas normas de submissão e de avaliação dos textos. Todavia os discursos devem ser pensados também em função da área de conhecimento do sujeito-pesquisador. Certos aspectos discursivos, característicos das áreas de conhecimento, poderiam ser especificados em suas normas – tanto de submissão quanto de avaliação – já que isso singulariza a área do conhecimento. (FUZA, 2015, p. 352).

Desse modo, o que seria singular e o que seria comum a cada área do conhecimento? Elaborar um *abstract* em forma de vídeo teria o mesmo efeito de sentido na área da Biomedicina e da Linguística Aplicada? Pensando nessas questões, as quais não serão sanadas por este trabalho, mas postas para iniciar uma discussão que será preciso realizar, inevitavelmente, nos próximos momentos da ciência brasileira, busquei analisar as últimas edições, do ano de 2016, de duas, dentre as mais importantes e bem classificadas pelos índices, revistas brasileiras na área da LA, a saber, a já mencionada *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*⁹ (RBLA) e a *Trabalhos em Linguística Aplicada*¹⁰ (TLA). Meu procedimento se direcionou pela busca de artigos de suas últimas edições, visando observar se as formas de apresentação dos artigos sofreram algum tipo de influência das tecnologias digitais como já foi percebido em outros periódicos (VOLPATO, 2015; AMBINDER, 2012) e/ou mudanças em suas estruturas composicionais que inserissem outras semioses além da linguagem escrita alfabética. O quadro que segue condensa os resultados encontrados, a partir dos dados examinados:

⁹ As últimas edições lançadas foram o n. 16, v. 1, de jan/mar de 2016 (Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=1984-639820160001&lng=en&nrm=iso>) e o v. 16, n. 2, de abr/jun de 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=1984-639820160002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 09 jun. 2016.

¹⁰ A última edição publicada compreende o n. 55, v. 1 de jan/abr de 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0103-181320160001&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 09 jun. 2016.

Dados	RBLA (%)	TLA (%)
Ano da(s) edição(ões)	2016	2016
Nº de artigos	12 (100%)	8 (100%)
Artigos em novos modelos de apresentação	0 (0%)	0 (0%)
Artigos em PDF	12 (100%)	8 (100%)
Artigos com vídeos	0 (0%)	0 (0%)
Artigos com imagens	3 (25%)	4 (50%)
Artigos com links	4 (33,3%)	3 (37,5%)
Artigos com gráficos	2 (16,6%)	2 (25%)
Artigos com anexos (fotos)	1 (8,3%)	0 (0%)

Quadro 1 – dados das revistas Qualis A1 na Linguística Aplicada (Fonte: elaboração própria)

Como se pode notar, os artigos publicados por essas duas revistas, referências na LA, são compostos majoritariamente por textos em PDF que podem ser localizados por motores de buscas na *internet* e salvos pelos leitores, mas não permitem interação desses com seus autores via periódico, tampouco oferecem outros/novos modos de apresentação, como vídeos. As escritas podem ser intercaladas com imagens e gráficos e/ou oferecer indicações de *links* externos a eles, porém, não se configuram em novos tipos de artigos científicos. Poderíamos concluir, a partir dos resultados dessa breve pesquisa, que os artigos publicados na LA estão ultrapassados diante de outras áreas do conhecimento? Argumento que não, em comunhão com os estudos dos letramentos e Letramentos Acadêmicos, uma vez que, como defendido por Fuza (2015), há diferenças entre os artigos das áreas e explicitá-las poderia ser produtivo.

Quando consideramos o contexto extraverbal da esfera de publicação acadêmica em que se inserem os artigos analisados, poder-se-á notar que estão abordando temáticas relativas a usos da língua(guagem) e que seus objetos de análise são em sua maioria textos orais e escritos alfabéticos. Se nos artigos científicos em outras áreas como Biomedicina (AMBINDER, 2012), Física, Astrofísica e Biologia (GRILLO, 2009) outras semioses são importantes para a compreensão de determinados conteúdos, como verificou essa última pesquisadora, a qual concluiu que “Uma das funções observadas no uso dos esquemas ilustrativos foi a aproximação dos saberes científicos

do universo de referências do leitor” (GRILLO, 2009, p. 151), a dimensão dessa relevância para as pesquisas nos estudos linguísticos ainda é uma questão em aberto.

Logo, destaco que não se trata de verificar avanços ou posicionamentos retrógrados quando se produz ciência, sendo preciso considerar toda a esfera de produção, a área do conhecimento e os elementos que nela dialogam. Alterar a forma composicional pura e simplesmente de apresentação dos artigos científicos não modificaria, naturalmente, seus conteúdos temáticos, sequer as regras de avaliação da produção acadêmica, a menos que todo o sistema de publicação científico seja transformado, o que ainda não é percebido ainda no sistema de publicação brasileiro, tampouco na LA.

Considerações finais

Neste texto, procurei refletir sobre interseções entre novos modelos de apresentação de artigos científicos a partir de tecnologias digitais e os letramentos acadêmicos, balizando acerca de implicações para as produções científicas brasileiras na Linguística Aplicada. Embora a análise de dois veículos de divulgação de publicações acadêmicas bem conceituados tenha mostrado que ambos não aderiram a novos formatos de apresentação dos conteúdos de pesquisas científicas, nos artigos que publicaram, argumento que esse fato não influi na qualidade de suas publicações. Tal constatação não exime os pesquisadores atuais de refletirem sobre prós e contras em alterações nas formas composicionais dos artigos possibilitada (e não determinada) por tecnologias digitais para o futuro. Será que a forma composicional e estilo dos artigos que são transformados afetarão o conteúdo temático das pesquisas? Será que essas novas formas de apresentação dos artigos serão incorporadas pela Linguística Aplicada? Ficam as questões para se refletir e dar continuidade ao pensamento sobre essa nova problemática que emerge para as ciências (humanas?).

Referências

AMBINDER, D. M. **Artigos científicos digitais na Web: novas experiências para apresentação, acesso e leitura**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Universidade Federal Fluminense. Instituto de Artes e Comunicação Social, Niterói-RJ, 2012.

- _____.; MARCONDES, C. H. Novas experiências para apresentação, acesso e leitura de artigos científicos digitais na web. **TransInformação**, Campinas, v. 25, n. 3, p. 195-201, set./dez., 2013
- BAKHTIN, M. M. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261-306.
- _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- BAKHTIN, M. M./VOLOSHINOV, V. N. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Editora Hubitec, 1986.
- CURRY, M. J.; LILLIS, T. **A Scholar's Guide to Getting Published in English: Critical Choices and Practical Strategies**. Bristol: Buffalo: Toronto: Multilingual Matters, 2013.
- CHAUÍ, M. A universidade pública sob nova perspectiva. **Revista Brasileira de Educação**. [online]. 2003, n. 24, p. 5-15. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141324782003000300002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 23 mar. 2016.
- FIAD, R. S. Reescrita, Dialogismo e Etnografia. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, SC, v. 13, n. 3, p. 463-480, set./dez. 2013
- _____. A escrita na universidade. **Revista da ABRALIN**, v. Eletrônico, n. Especial, p. 357-369, 2.^a parte, 2011.
- FUZA, A. F. **A constituição dos discursos escritos em práticas de letramento acadêmico-científicas**. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas-SP, 2015.
- GRILLO, S. V. C. Scientific American Brasil: esquemas ilustrativos e divulgação da ciência. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 13, n. 24, p. 145-155, 1º sem. 2009.
- KLEIMAN, A. B. Modelos de letramento e as práticas de alfabetização na escola. In: _____. (Org.). **Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita**. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p. 15-61.
- LEA, M. R.; STREET, B. Student Writing in higher education: an academic literacies approach. **Studies in Higher Education**. Londres, v. 23, n. 2, p. 157-166, Jun, 1998.

MARCONDES, C.H. Um modelo semântico de publicações eletrônicas. **LiincemRevista**, v.7, n.1, p.82-103, 2011. Disponível em: <<http://www.ibict.br/liinc>>. Acesso em: 9 jun. 2016.

MIRANDA, F. D. S. S. **Letramentos (en)formados por relações dialógicas na universidade**: ressignificações e refrações com tecnologias digitais (no prelo).

MOITA-LOPES, L. P. Linguística Aplicada e vida contemporânea: problematização dos construtos que têm orientado a pesquisa. In: MOITA-LOPES, L. P. (Org.). **Por uma lingüística Aplicada INdisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006, p. 85-107.

MOTTA-ROTH, D.; HENDGES, G. H. **Produção textual na universidade**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

OLIVEIRA, E. F. **Letramentos acadêmicos**: o gerenciamento de vozes em resenhas e artigos científicos produzidos por alunos universitários. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas-SP, 2015.

PASQUOTTE-VIEIRA, E. A. **Letramentos Acadêmicos: (re)significações e (re)posicionamentos de sujeitos discursivos**. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas-SP, 2014.

STREET, B. What's —new in New Literacy Studies? Critical approaches to literacy in theory and practice. **Current issues in comparative education**, New York, v. 5, n. 2, p. 77-91, 2003. Disponível em: http://www.tc.columbia.edu/cice/pdf/25734_5_2_Street.pdf. Acesso em 10 jun. 2016.

VOLPATO, G. O método lógico para redação científica. **RECIIS – Rev Eletron de Comun Inf Inov Saúde**, v. 9, n. 1, p. 1-14, jan-mar, 2015. Disponível em: http://www.gilsonvolpato.com.br/new/multimedia/artigos/2_6bfbc0fa7d70897e18b1394d48d3c006.pdf. Acesso em 10 jun. 2016.