



21

2025

Revista do Programa de Pós-
Graduação em Teoria Literária e
Literatura Comparada FFLCH - USP



REVISTA MAGMA



Edição 21 – 2025

Revista do Programa de Pós-Graduação
em Teoria Literária e Literatura Comparada

FFLCH - USP

Conselho editorial

Ana Paula Pacheco
Anderson Gonçalves da Silva
Andrea Saad Hossne
Ariovaldo José Vidal
Betina Bischof
Cláudia Maria de Vasconcelos
Edu Teruki Otsuka
Fábio de Souza Andrade
Fernando Baião Viotti
Jorge Mattos Brito de Almeida
Marcelo Pen Parreira
Marcos Piason Natali
Marcus Vinicius Mazzari
Marta Kawano
Renan Nuernberger
Roberto Zular
Samuel Titan Jr.
Sylvia Tamie Anan

**Auxílio
executivo**

Ben Hur Euzébio
Maria Netta Vancin
Rosely de Fátima Silva

Editores da edição 21

Carolina de Paula Peters
Iago Lago Hamann
João Gabriel S. Messias Ribeiro
Leonardo Leal
Luis Felipe Ferrari
Maria Elisa Pagan
Marina Soares Nogara
Raquel Abuin Siphone
Samara Fernanda Buoso
Zeno Queiroz

Comissão de revisão

Carolina de Paula Peters
Iago Lago Hamann
Leonardo Leal
Luis Felipe Ferrari
Marina Soares Nogara
Raquel Abuin Siphone
Samara Fernanda Buoso
Zeno Queiroz

Apoio técnico

Agência de Bibliotecas e
Coleções Digitais (ABCD-USP)

e-mail: magma@usp.br

Endereço para
correspondência

Magma revista
Comissão Editorial (USP-FFLCH-DTLLC)
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
Cidade Universitária – São Paulo – SP
05508-010
fones: (11) 3091 4312 / 3091 4866 fax: (11) 3091 4865

Avaliadores desta edição

Alfredo Cesar Melo (Unicamp)
Ana Clara Vieira da Fonseca (UnB)
Ana Karla Canarinos (UERJ)
Ana Paula dos Santos Martins (FATEC - Taquaritinga)
Andréa Cesco (UFSC)
Anélia Montechiari Pietrani (UFRJ)
Arthur Beltrão Telló (PUCRS)
Bruno Gambarotto (USP)
Caio Leal Messias (USP)
Camile Fernandes Borba (UFPE)
Carla Lento Faria (USP)
Cesar Felipe Pereira (USP)
Danielle Corpas (UFRJ)
Davi Lopes Villaça (USP)
Dimitri Takamatsu Arantes (USP)
Erica Martinelli Munhoz (USP)
Ernani Chaves (UFPA)
Fabiano Dalla Bona (UFRJ)
Gênese Andrade (FAAP)
Gleyda Lúcia Cordeiro Costa Aragão (UFC)
Guilherme Augusto dos Santos Póvoa (IFES)
Henrique Buarque de Gusmão (UFRJ)
Ieda Maria Magri (UERJ)
Ivair Carlos Castelan (Unesp)
Jefferson Cano (UNICAMP)
João Lopes Rampim (Unifesp)
José Leite de Oliveira Junior (UFC)
Júlio César França Pereira (UERJ)
Leandro Pasini (Unifesp)
Leonardo Vianna da Silva (UFRJ)
Letícia Panzette de Oliveira (USP)
Ligia Kimori (UFTM)
Luis Henrique Garcia Ferreira (UFPR)
Maria Inês Canedo Arigoni (UFRGS)
Maria Silva Prado Lessa (USP)

Mariana Patrício Fernandes (UFRJ)
Mariana Toledo Borges (UNICAMP)
Matheus de Brito (UERJ)
Miriam de Paiva Vieira (UFSJ)
Monica Chagas da Costa (UFSM)
Pascoal Farinaccio (UFF)
Patrick Gert Bange (UFRJ)
Rafael Barros de Alencar (UFRN)
Rafael Bonavina Ribeiro (USP)
Rafaela Cardeal da Silva (Universidade do Minho)
Raul Antelo (UFSC)
Rodrigo Valverde Denubila (UFU)
Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS)
Sandra Guardini Vasconcelos (USP)
Susylene Dias de Araujo (UEMS)



Edição 21 – 2025

Revista do Programa de Pós-Graduação
em Teoria Literária e Literatura Comparada

FFLCH - USP

Magma, n. 21

Logo

Cau Silva

Projeto gráfico e diagramação

Raquel Abuin Siphone

Capa

Isabela Vatavuk

Revisão

Comissão de revisão

Leitura de prova

Luis Felipe Ferrari

Marina Soares Nogara

editorial

Há um ano a Revista Magma celebrava seu trigésimo aniversário. Mas há outro marco igualmente importante que corre o risco de passar despercebido: há dez anos os editores da Magma adotaram, pela primeira vez, o sistema de avaliação por duplo cego. Trata-se de uma mudança na forma de conceber a função da revista, nascida com o propósito de publicar os trabalhos finais dos alunos que, de outra forma, terminariam “confinados no fundo das gavetas ou nos arquivos de um computador”, como se lê no editorial da primeira edição, publicada em 1994. Seu propósito seminal mantém-se na seção *Ensaios de Curso*, dedicada aos trabalhos submetidos para avaliação final em disciplinas ministradas pelo Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada, cuja seleção cabe aos docentes responsáveis por cada curso. Mas a revista abriu-se também para a participação espontânea tanto dos alunos da faculdade quanto de membros externos, o que garantiu também sua maior circulação, contando, no ano de 2024, com mais de 45 mil acessos ao site. E para comemorar, na presente edição, soma-se mais uma novidade: pela primeira vez, nos aventuramos em um *dossiê temático*.

Intitulado “**Modernismos: textos e contextos**”, nosso primeiro dossiê propõe revisitarmos um campo crítico que, embora possa parecer consolidado pelas tradições historiográficas, continua a desafiar definições estáveis. Na esteira dos debates iniciados no I Seminário Internacional e XIII Seminário Nacional de Teoria Literária e Literatura Comparada (2024), reunimos artigos que dialogam com os diversos centenários de obras e acontecimentos fundamentais para a compreensão das estéticas modernistas no Brasil e no mundo, buscando colocar em perspectiva os tensionamentos históricos entre modernismo, modernidade e vanguarda, bem como o modo como essas discussões reverberam nas leituras contemporâneas. Convidamos os leitores a percorrer os múltiplos caminhos abertos por esse termo amplo e polissêmico, celebrando a vitalidade e a atualidade do debate.

*

A seção *Dossiê* reúne contribuições de convidados que dialogam com o tema desta edição, oferecendo perspectivas críticas, experimentais e interdisciplinares sobre os modernismos e suas reverberações contemporâneas. Aqui, acolhem-se diferentes

gêneros com o objetivo de compor um panorama plural do debate, em consonância com o espírito de abertura formal e intelectual característico do campo. Inaugurando essa proposta, apresentamos quatro trabalhos que tensionam fronteiras metodológicas, históricas e estéticas, aproximando tradição e invenção.

Abrindo a sessão *Dossiê*, Nathalia Elisa Colli recenseia um conjunto de reflexões de Antonio Cândido ainda inéditas em texto. O ensaio tem por base o curso *Romantismo e modernidade* ministrado por Cândido no então Instituto de Letras, História e Psicologia de Assis em 1989, cotejando também outras de suas falas e escritos sobre o tema. Colli explora o modo como o crítico articula as transformações sociais da modernidade e o romantismo, termo que, em vez de restrito a um movimento literário surgido em finais do século XVIII, deverá ser entendido em acepção expandida, incluindo autores de língua e nacionalidade diversa e chegando até ao presente da reflexão do autor, que diagnostica, em seu próprio tempo, o esgotamento do imaginário romântico. Colli sistematiza a análise de Cândido, identificando três linhas principais: a “personalidade dividida”, a “aspiração à liberdade de escrita” e a “negatividade”. Arremata a discussão uma tentativa de refletir sobre o fim de ciclo da fantasia romântica e as novas formas que despontam em sua esteira.

Em seguida, Luís Felipe Ferrari propõe uma leitura crítica bem como traduções dos poemas “O Homem e o Eco”, “A Deserção dos Animais de Circo” e “Política” de W. B. Yeats. A análise dos poemas evidencia como os textos funcionam como um gesto de autocrítica e revisão da trajetória literária e política do autor. Ferrari relaciona a poética de Yeats às vanguardas anglófonas, discutindo o simbolismo como uma forma de mediação entre espiritualidade, cultura popular e a experiência colonial irlandesa.

Felipe Marcondes da Costa descreve a experiência *transparências*, realizada com estudantes do ensino fundamental no município de São Paulo, em que versos de Mário e Oswald de Andrade são postos em contato material e simbólico com elementos da cidade — água do rio Tietê e terra da reserva indígena do Jaraguá. A proposta redescobre a vitalidade crítica dos modernistas ao convocar os alunos a imaginar futuros possíveis, ativando o potencial transformador do gesto poético no espaço urbano contemporâneo.

Encerrando a seção *Dossiê*, Isabela Vatavuk, artista e capista da 21^a edição da Magma, reflete sobre sua série de pinturas *Pulvéreos* “sem fechá-la em conclusões definitivas, apenas oferecendo contextos para a obra e possíveis chaves de leitura”. Iniciada em 2023, e composta por imagens de interiores de apartamentos vazios pintadas sobre chapas de gesso modulares, a artista investiga como a paleta restrita de brancos e cinzas claros, associada ao material pulverulento do gesso, produz uma visualidade rarefeita que resiste à lógica de impacto das imagens digitais e à economia da atenção. Em diálogo com Tarkóvski, Benjamin e artistas como Wilma Martins, Adriana Varejão e León Ferrari, o ensaio “Lampejos sobre a série *Pulvéreos*” apresenta o processo criativo como revelação fragmentária e o espaço pictórico como extensão da arquitetura e da percepção.

*

Dando continuidade ao tema norteador da edição 21 da Revista Magma, a seção *Ensaios Temáticos* reúne textos submetidos em chamada pública e avaliados por pareceristas convidados no sistema de duplo cego, reafirmando o compromisso da Magma com o rigor

crítico e a circulação democrática do conhecimento. Voltada a contribuições que dialoguem diretamente com o tema do dossier, “Modernismos: textos e contextos”, esta seção contempla reflexões que exploram, sob diferentes ângulos e métodos, a pluralidade dos modernismos e suas reverberações formais, históricas e políticas. Os ensaios aqui apresentados refletem o vigor das pesquisas contemporâneas sobre o modernismo no Brasil e no exterior, revisitadas à luz de questões que seguem a interpelar a tradição e o presente.

Dimitri Takamatsu Arantes abre a seção investigando o ponto de vista narrativo em *A consciência de Zeno* (1923), de Italo Svevo, enfatizando o cinismo e a instabilidade perceptiva do narrador. Ao aproximar Zeno Cosini de figuras familiares da literatura brasileira, especialmente do universo machadiano, o artigo “Na vertigem da queda: notas sobre um narrador singular” evidencia como essa voz não confiável, vertiginosa e irônica opera simultaneamente como inovação estética e como instrumento crítico voltado à modernidade ocidental e suas patologias.

Já em “Uma pedra em flor no regionalismo: leitura de ‘O sertanejo falando’, de João Cabral de Melo Neto”, Leonardo Augusto Castilho Thomaz oferece uma leitura minuciosa do poema “O sertanejo falando”, de João Cabral, articulando-o à tradição do regionalismo modernista. Entre a depuração formal e a densidade simbólica, o ensaio aproxima o poema tanto da estilização de Guimarães Rosa quanto da aspereza de Graciliano Ramos, explorando as nuances do tratamento cabralino da voz sertaneja e sua inscrição na poética da pedra e da secura.

Em “Pequeníssimo panorama do Surrealismo no Brasil, por Mário de Andrade”, Adam Henrique Novaes investiga a visão de Mário de Andrade sobre o Surrealismo, considerando a sua recepção controversa durante a primeira metade do século XX brasileiro. Com base em sua biblioteca pessoal, anotações, textos críticos e cartas, o estudo examina a maneira pela qual Mário entendia o movimento francês e identificava sua influência em escritores modernistas como, dentre outros, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, concluindo que a percepção do autor acerca do Surrealismo reflete uma compreensão compartilhada por parte da intelectualidade e dos jovens artistas da época.

Em seguida, Bianca Bosco analisa a parceria entre Arnaldo Tabayá (escritor) e Cornélio Penna (ilustrador) em duas obras de 1932-1933 no estudo “A arte verbal e não verbal em 1930: a parceria entre Arnaldo Tabayá e Cornélio Penna”. O artigo demonstra como a xilogravura de Badu e o desenho de “A dama de negro” estabelecem um diálogo profundo com os textos, enriquecendo sua narrativa. A autora argumenta que a colaboração foi vantajosa para Tabayá, que se beneficiou do prestígio prévio de Penna. Como mérito, o artigo traz à tona a figura menos conhecida de Tabayá e a faceta de ilustrador de Penna, raramente explorada.

Fernando M. Bufalari parte do exame do advérbio “sim” para explorar implicações temporais e estruturais nas obras *Ulysses* (1922), de James Joyce, e *To the Lighthouse* (1927), de Virginia Woolf no ensaio “Os sins de Molly Bloom e sra. Ramsay”. A leitura comparada das personagens Molly Bloom e sra. Ramsay, em diálogo com a crítica literária, revela como o termo, ora ligado à autoafirmação corporal e ao ensimesmamento da subjetividade, ora à reafirmação de papéis sociais e à experiência compartilhada, desestabiliza o tempo linear tradicional do romance e ilumina aspectos ocultos da interioridade das personagens.

Em “As ruínas do flâneur: do ócio burguês ao homem-sanduíche”, Jeison Karnal da Silva revisita a figura do flâneur, originalmente um símbolo do lazer burguês, para analisá-la sob a ótica das transformações urbanas contemporâneas. O autor argumenta que, com o processo de proletarização da classe média e a precarização do trabalho, o flâneur se metamorfoseia no homem-sanduíche, figura que, ao mesmo tempo em que ocupa o espaço público, também é consumida por ele. Por meio dessa transição, Jeison Karnal propõe uma reflexão crítica sobre as novas formas de exploração e resistência no contexto urbano atual.

O artigo “O modernismo europeu nas lições literárias de Tomasi di Lampedusa”, assinado por Júlia Corrêa da Rocha, encerra a seção investigando os escritos críticos e as aulas de Tomasi di Lampedusa para compreender suas leituras do modernismo inglês e francês, em diálogo com a própria condição periférica siciliana. A partir da noção de “estilo tardio”, o ensaio mostra como o autor de *Il Gattopardo* absorve, reinterpreta e transforma referências modernistas em chave histórica e formal, entre o autodidatismo, a crítica cultural e a experimentação literária.

*

Assim como a seção anterior, *Tema Livre* reúne os ensaios submetidos em nossa chamada e avaliados por especialistas no sistema de avaliação duplo cego, dedicando-se a trabalhos de crítica e teoria literária sem recorte temático prévio. Aqui, reunimos pesquisas que, partindo de diferentes objetos, períodos e abordagens, contribuem para o debate acadêmico sobre literatura em suas múltiplas dimensões: histórica, formal, política, filosófica e interartística.

O ensaio “O teor testemunhal dos resquícios de escravidão nos versos de Lobivar Matos”, de Washington Batista Leite e Paulo Bungart Neto, analisa os poemas do intelectual sul-mato-grossense como registros testemunhais das vivências em Corumbá nos anos 1930. Os livros *Areôtorare: poemas boróros*, de 1935, e *Sarobá: poemas*, de 1936, são explorados como expressões de memória cultural e resistência ao retratarem dores, desigualdades e histórias negligenciadas dos bairros negros da cidade. Organizado em três eixos – espaço, tempo e produção do autor –, o artigo destaca o contexto de miséria e exclusão social, enfatizando a relevância poética de Matos.

Partindo do romance *Kindred: Laços de Sangue*, de Octavia Butler, Mayara Barbosa investiga as persistências da escravidão na experiência contemporânea, articulando literatura, crítica feminista negra e teoria pós-colonial. A travessia temporal da protagonista, Dana, evidencia como as estruturas de dominação racial e de gênero atravessam o tempo histórico, fazendo da escravidão não um evento encerrado, mas uma forma contínua de organização social.

Em “Balzac e o ‘Livro do Apocalipse’”, Lucius de Mello propõe discutir sobre o conto “Jesus Cristo em Flandres” de Honoré de Balzac, no qual o escritor francês recria uma passagem do “Evangelho de João” e alude à figura da grande prostituta do Apocalipse” como uma representação da decadência da Igreja de Pedro. A partir da análise da narrativa em questão, Lucius de Mello coloca em evidência a importância da temática do Apocalipse na literatura balzaquiana, discutindo o seu intertexto bíblico e o contraditório pensamento religioso balzaquiano em *A Comédia Humana*.

Lucas Vinicius Vebber Cardenas, em “Poéticas do (des)encontro em ‘O livro das semelhanças’”, investiga, através de leituras de poemas, certos procedimentos e recursos referentes ao encontro e ao desencontro entre sujeito e alteridade existentes em poemas d’*O livro das semelhanças*, de Ana Martins Marques. Considerando os movimentos teóricos de Celia Pedrosa (2010) e de Jean Luc Nancy (2016), entre outros, o autor procura apreender de que maneira conceitos tensivos como “arquivo” e “comunidade” despontam na estruturação da obra da poeta.

Em “É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio”: considerações sobre a incomunicabilidade em *A hora da estrela*”, Leandro Antognoli Caleffi examina como Clarice Lispector constrói uma poética da incomunicabilidade para dar forma às tensões entre narrador e personagem e, mais amplamente, entre intelectualidade e marginalidade social. A análise destaca o contraste entre o discurso reflexivo e hesitante de Rodrigo S. M. e a fala restrita de Macabéa, evidenciando os limites da representação literária diante da experiência subalterna e revelando, assim, o impasse ético e estético da linguagem frente à desigualdade brasileira.

No artigo “Jorge Luis Borges e os narradores de segunda mão de *El informe de Brodie* (1970)”, Umberto Luiz Miele explora a estratégia narrativa borgeana de utilizar relatos orais e narradores informantes. Analisa como esse procedimento, distinto de suas obras anteriores, problematiza o realismo e resgata vozes perdidas da cultura argentina. O artigo apresenta uma interpretação lúcida sobre os mecanismos narrativos e o diálogo de Borges com seu tempo.

Gustavo Machado Costa fecha a seção com o artigo “Écfrase e(m) poesia: um breve itinerário teórico”, propondo um mapeamento das principais reflexões sobre a écfrase no campo da lírica, com foco nas publicações que vão da segunda metade do século XX até os primeiros anos do século XXI. A análise parte da revalorização do conceito promovida por Leo Spitzer (2002) e percorre contribuições fundamentais ao debate, como o princípio ecfrástico formulado por Murray Krieger, o modelo paragonal de James Heffernan e as abordagens que enfatizam uma interação dialógica e colaborativa entre o verbal e o visual, conforme desenvolvidas por Elizabeth Loizeaux, David Kennedy e Claus Clüver.

*

A tradicional seção *Ensaios de Curso* encerra o número 21 da Revista Magma, apresentando trabalhos que reafirmam a vitalidade da pesquisa em formação, iluminando percursos críticos que se constroem no encontro entre leitura rigorosa, experimentação intelectual e atenção às formas da literatura. Cada ensaio, a seu modo, dá a ver o gesto investigativo de quem se inicia no ofício crítico, ao mesmo tempo em que contribui para o debate mais amplo. Com este conjunto, encerramos o número, renovando a convicção de que a formação teórica e a prática de pesquisa permanecem motores fundamentais da reflexão literária contemporânea.

No ensaio “A arte de ver, ou a impossível arte de desver”, Marina Soares Nogara lê os contos de Alice Munro em diálogo com as reflexões de Walter Benjamin sobre Baudelaire, procurando situações narrativas em que é tematizada a arte da escrita e a gênese da invenção literária. Para tanto, a autora encontrará no conceito de “aura” e em sua relação com o olhar uma articulação com a contística de Munro: “É a aura das obras que faz com

que remetam a algo além de si mesmas: no encontro de olhares, abre-se uma distância intransponível. Nesse espaço, opera a imaginação”. Esse investimento de sentido em objetos e experiências, transformados a partir de sua inclusão na obra, a autora irá descobri-lo também nas narrativas de Munro, cujas personagens deparam-se com situações ficcionais que tensionam as relações entre arte, vida e memória.

Ao passar em revista um conjunto amplo de textos de Leo Spitzer, João Cândido Cartocci Maia, em “Preferências de um crítico: estudo de alguns de seus pressupostos”, indaga sobre o método de análise das obras literárias desenvolvido pelo crítico e romanista austríaco. A tarefa começa pela constatação, colhida das declarações do próprio autor, de que, para Spitzer, a compreensão do texto não deve partir de modelos teóricos ou considerações metodológicas propriamente ditas, mas da experiência de leitura da obra individual. Trata-se, então de explicar “a concorrência desses dois ‘valores’, a saber: o desvendamento da objetividade literária, atento à fatura da obra e alheia ao impressionismo do crítico [...]”; e a importância não metódica, irredutível a um *modus operandi* perfeitamente coerente, dos impulsos de um leitor em direção à obra de linguagem, *philia* ou mesmo *eros* que aproxima crítico e texto”. Na trilha aberta por essa pergunta, Cartocci Maia retoma um dos conceitos centrais de Spitzer, o “desvio linguístico”, e considera, por fim, a inscrição do “*approach* spitzeriano” na tradição da romanística.

Em “O fazer literário compartilhado em *Paris não tem centro* e a excentricidade da forma”, Fábia Balotim Alves examina a obra *Paris não tem centro* de Marília Garcia – coletada em *Engano geográfico (dois poemas franceses)* –, considerando o entroncamento de vozes e autorias que refluem no texto: a da própria autora, escrevendo em francês, a de sua tradutora para o português e ainda outra vez a da autora que, diante da tradução, reflete sobre o processo de escrita e reescrita em um intervalo de anos e em meio a diferentes percursos geográficos. Caracteriza-se assim, para Alves, uma “forma breve que se multiplica e se ressignifica, a partir de momentos distintos da escrita, nos levando a uma desestabilização das estruturas clássicas e tensionamento da leitura”.

Com o olhar voltado para a peça de Henrik Ibsen, “Atirar no vazio: notas sobre a motivação da ação em *Hedda Gabler* (1890)”, de Ana Hirszman de Arruda Sampaio, expõe uma lógica cênica que rompe com os pressupostos dialógicos e intersubjetivos do drama, na acepção de Peter Szondi. A questão pela construção formal da peça é formulada a partir das ações da personagem principal, cujas atitudes parecem recusar a motivação dramática e não engendar uma sequência causal. Na leitura da autora, *Hedda Gabler* consistiria em uma série de tentativas frustradas da parte da protagonista de reivindicar para si autonomia e capacidade de ação. A incapacidade da personagem de constituir-se como sujeito dramático se expressaria por meio da radicalização de um princípio básico do drama: o conflito de vontades, na medida em que Hedda tenta, em vão, controlar a vida dos que estão ao seu redor.

Desejamos ao público uma boa leitura!

Comissão Editorial da M&W&A



Isabela Vatavuk (2001, São Bernardo do Campo – SP) é artista visual e professora. Formou-se em Licenciatura em Artes Visuais pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) em 2024. Em sua prática artística, pesquisa a pintura em suportes não tradicionais, utilizando materiais da construção civil, como gesso, entulho e PVC. Seu interesse recai sobre o uso de tons de branco e cinzas claros, explorando uma paleta de baixo contraste e variação tonal. A arquitetura é um dos temas centrais de seu trabalho, seja na relação com o espaço expositivo como parte das obras, ou pelo uso de imagens e materiais que remetem a estruturas arquitetônicas. Isabela participou de exposições como a 53ª Anual de Artes Visuais da FAAP, no Museu de Arte Brasileira, o 53º Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba e o 50º Salão de Arte de Ribeirão Preto.

capa e contracapa



*Apartamento com 3 quartos para alugar
88 m² na Consolação
2024*

61 x 61 x 3 cm
Tinta acrílica sobre chapa modular de
gesso.
Fotografia de Ivan Padovani

SUMÁRIO

DOSSIÊ

22

Antonio Candido e o exercício da fantasia
no nosso tempo
NATHALIA ELISA COLLI

38

Três Poemas de *Últimos Poemas* (1939),
de W. B. Yeats
LUÍS FELIPE FERRARI

50

trasnparências:
Imaginar futuros para que haja futuro
FELIPE MARCONDES DA COSTA

58

Lampejos sobre a série *Pulvéreos*
ISABELA VATAVUK

ENSAIOS TEMÁTICOS

74

Na vertigem da queda:
notas sobre um narrador singular
DIMITRI TAKAMATSU ARANTES

86

Uma pedra em flor no Regionalismo:
leitura de "O sertanejo falando",
de João Cabral de Melo Neto
LEONARDO AUGUSTO CASTILHO THOMAZ

101

Pequeníssimo Panorama do Surrealismo no
Brasil, por Mário de Andrade
ADAM HENRIQUE NOVAES

110

A arte verbal e não verbal em 1930: a parceria a
entre Arnaldo Tabayá e Cornelio Penna
BIANCA BOSCO

121

Os sins de Molly Bloom e Sra. Ramsay
FERNANDO MOREIRA BUFALARI

132

As ruínas do flâneur: do ócio burguês
ao homem-sanduíche
JEISON KARNAL DA SILVA

148

O modernismo europeu nas lições literárias de
Tomasi di Lampedusa
JÚLIA CORRÊA DA ROCHA

TEMA LIVRE

159

O teor testemunhal dos resquícios
de escravidão nos versos de Lobivar Matos
WASHINGTON BATISTA LEITE
PAULO BUNGART NETO

170

Uma dívida de sangue: escravidão, violência
de gênero e a sobrevida da escravidão em
Kindred, de Octavia E. Butler
MAYARA LUIZ BARBOSA

179

Balzac e o Livro do Apocalipse
LUCIUS DE MELLO

190

Poética do (des)encontro em “O livro das
semelhanças”

LUCAS CARDENAS

203

“É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio”:
considerações sobre a incomunicabilidade em *A
hora da estrela*

LEANDRO ANTognoli CALEFFI

215

Jorge Luis Borges e os narradores de segunda mão de
El informe de Brodie (1970).

UMBERTO LUIZ MIELE

223

Écfrase e(m) poesia: um breve itinerário teórico

GUSTAVO MACHADO COSTA

ENSAIOS DE CURSO

232

A arte de ver, ou a impossível arte de *desver*
MARINA SOARES NOGARA

242

Preferências de um crítico: estudo de alguns de
seus pressupostos
JOÃO CANDIDO CARTOCCI MAIA

250

O fazer literário compartilhado em *Paris não tem
centro* e a excentricidade da forma
FÁBIA BALOTIM ALVES

258

Atirar no vazio: Notas sobre a motivação da ação em
Hedda Gabler (1890)
ANA HIRSZMAN DE ARRUDA SAMPAIO

DOSSIÊ

ANTONIO CANDIDO E O EXERCÍCIO DA FANTASIA NO NOSSO TEMPO

— NATHALIA ELISA COLLI

RESUMO A partir de transcrições e citações de três conferências proferidas por Antonio Cândido no final da década de 1980, o texto busca apresentar a concepção do crítico sobre a fantasia, o direito à literatura e o Romantismo. O núcleo da análise está nas aulas ministradas por Cândido aos alunos de pós-graduação em Letras do então Instituto de Letras, História e Psicologia de Assis, nas quais o autor delineia as características que considera fundamentais para compreender o Romantismo e a Modernidade. Por fim, o estudo propõe uma hipótese sobre as consequências e tendências que emergem a partir do colapso do espírito romântico, refletindo sobre os caminhos da imaginação e da literatura em nosso tempo.

Palavras-chave: Romantismo; Modernidade; Imaginação; Fragmento; Tempo Presente

ABSTRACT *Proceeding from transcriptions and quotations from three lectures given by Antonio Cândido in the late 1980s, the essay tries to expound the critic's notions of fantasy, the right to literature and Romanticism. The nucleus of the analysis is in classes Cândido taught to graduate students at the then Instituto de Letras, História e Psicologia de Assis, in which the author outlines the traits he perceives as essential to an understanding of Romanticism and Modernity. Finally, the study lays out a hypothesis concerning the consequences and the tendencies that emerge from the collapse of the Romantic spirit, reflecting on the paths of imagination and literature in our time.*

Keywords: Romanticism; Modernity; Imagination; Fragment; Present time

Em 1988, Antonio Cândido publicou um texto já clássico entre os estudantes de ciências humanas: “O direito à literatura”. A ideia central do ensaio está em notar que os problemas postos para os direitos humanos passam pela delimitação dos bens compressíveis e dos bens incompressíveis à humanidade. É comum dizer que a alimentação, o direito à moradia, à vestimenta são parte dos bens incompressíveis, ou inegociáveis; do outro lado estariam aqueles que são mais fúteis, como a escolha das marcas, do estilo etc. A linha tênue entre ambos permite, então, que a literatura possa estar entre os primeiros ou os segundos conforme o desejo daqueles que oferecem os direitos aos demais. Em uma sociedade dividida por classes, não é raro que a literatura seja um luxo de poucos. Cândido busca defender, contudo, que esta é um bem inalienável e constitutivo da vida humana em todas as culturas. Por literatura, o crítico entende não só as obras estéticas canônicas e universais, mas também o folclore, o mito, a dança, os ditados populares, a cantiga, em suma, tudo aquilo que permite ao indivíduo fabular a partir de sua experiência com o mundo. Nesse conceito expandido, à literatura cabe uma função humanizadora, na qual sentimentos difusos, vindos da experiência crua, ganham estatuto estético por sua estrutura autônoma, construída de maneira consciente, garantindo a mediação entre a sensibilidade humana e seus meios de expressão: para além de um ordenamento das emoções, é parte da função literária a compreensão da realidade pelo homem. Segundo ele, é nesse sentido que a “literatura corresponde a uma necessidade que deve ser satisfeita, sob a pena de mutilar a personalidade. Negar a fruição da literatura é mutilar nossa humanidade” (Cândido, 2004, p. 174). Portanto, negar o direito às muitas literaturas, ignorar os diferentes acúmulos formais dados à experiência humana, é ceifar a humanidade de sua própria consciência. Não é difícil postular, junto ao texto, que a perpetuação dessa negação da consciência se ligue, ainda para Cândido, à alienação; ele defende que, para além do acesso à literatura, há também um bloqueio da imaginação quanto maior o desenvolvimento das forças produtivas ou, devemos dizer, das forças destrutivas, já que o exemplo inicial é a comparação quase escandalosa entre o avanço dos direitos humanos e a invenção da bomba atômica. Não bastasse as condições subjetivas de acesso ao devaneio, sua impossibilidade tem se tornado cada vez mais objetiva. Embora o panorama seja sombrio, se seguirmos o fio de ouro do autor, notamos que a presença da literatura ainda é vital e deve acabar, apenas, quando estivermos diante da morte do último homem.

Tanto é assim que, no mesmo ano, Cândido participa de um colóquio na Unicamp organizado por Carlos Vogt, cujo mote era o destino da literatura brasileira às portas do século XXI. Na palestra, ele afirma que *embora a morte da literatura tenha sido anunciada inúmeras vezes, ela passa bem e goza de boa saúde*. As declarações fatalistas do fim da imaginação humana ou de seu direito de fabular, para Cândido, parecem improváveis. Visto que não há natureza humana sem a representação da realidade, nos perguntarmos sobre as transformações e o destino da fantasia no nosso tempo é a tarefa central para encontrar o termômetro de uma época¹. Sendo assim, o crítico admite que há mesmo um fim de ciclo, um esgotamento das formas; ainda que não se possa anunciar com as trombetas do apocalipse a morte da literatura, o que se pode pensar é que os padrões responsáveis por fortalecer nossa imaginação durante todo um período histórico chegaram ao seu crepúsculo.

1. Nesse sentido, é interessante notar que a formulação de Antonio Cândido sobre a imaginação alcance um dos principais debates do século XX, a saber, a origem da natureza humana e a transformação antropológica do homem diante da técnica. Poderíamos pensar na *Obsolescência do homem*, de Gunther Anders, ou no *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura*, de Ernest Cassirer. A sugestão da proximidade do debate com Anders foi sugerida por Felipe Catalani.

Naturalmente, quando nós falamos em literatura, nós estamos pensando automaticamente nessa relação misteriosa que há entre o senso da realidade e a necessidade de fantasia. São duas dimensões às quais o homem não escapa, são duas dimensões em função das quais ele vive. E a literatura, justamente, a força dela vem da sua extraordinária capacidade de oscilar o tempo todo entre a realidade e a fantasia. No mundo como o nosso, o problema seria, para os mais sensatos, de imaginar que não é um tempo mais de fantasia, mas é um tempo, sobretudo, de interesse pela realidade. Mas o que nós verificamos no nosso tempo é, ao contrário, um incremento quase desenfreado da fantasia, um incremento quase frenético do interesse pela fantasia, que garante de certa maneira a possibilidade de o artista ser livre e a possibilidade de ele continuar, arbitrariamente, a desenvolver a sua fantasia. Talvez nós estejamos no crepúsculo das maneiras que nós conhecemos de fazer literatura, mas certamente não estamos no crepúsculo deste uso necessário e legítimo da fantasia, tão premente no nosso tempo que nós assistimos a esse fenômeno quase inexplicável da mania dos tóxicos, dos entorpecentes. Essa necessidade frenética de buscar a todo preço, mesmo à custa da autodestruição, os domínios da fantasia. É de fato uma necessidade tão poderosa que, quanto a isso, apesar de preverem que os livros serão feitos pelos computadores daqui a algum tempo, apesar de tudo isso, a impressão que a gente tem é que a fantasia está mais do que nunca presente e que a fantasia assegura a permanência da literatura (Candido, 1988).

Se a permanência da fantasia é tão certa quanto a transformação radical da noção de literatura — transformação tal que permite a Gilda de Mello e Souza anunciar que a telenovela não deixa de ser um exercício do gênero literário que ainda não recebeu a análise devida — cabe ao crítico determinar quais são os padrões fundamentais de que nos despedimos nessa virada de século. Para Candido, o que estamos assistindo é o fim do romantismo.

Quando nasceu a modernidade? Quando nasceram as características, as tendências que nós vivemos hoje em dia? Eu sou dos que acham que ela nasceu com o romantismo. Eu sou dos que acham que nós estamos vivendo ainda dentro do romantismo. Isso eu já escrevi várias vezes, já falei várias vezes, e os meus antigos alunos sabem que é uma das minhas manias. Nós estamos ainda dentro do romantismo. Começou no fim do século XVIII e parece que está começando a acabar agora. Os compêndios de literatura no futuro dirão certamente coisas como esta, se houver ainda classificações: “Romantismo: período que se inicia com a Revolução Industrial e acaba no começo do século XXI com a Revolução da Automação, ou sei-lá mais o que vai ter”. Então nós estamos dentro ainda do romantismo, nós não saímos dele. E foi o romantismo que plantou tudo isso que nós estamos vivendo agora. O que se questiona, portanto, não é o fim da literatura nem o fim do exercício da fantasia. O que se pode questionar é o fim do romantismo. É possível que de fato nós estejamos assistindo ao fim do romantismo. Os senhores sabem que uma afirmação dessas, uma afirmação sem nenhuma leviandade, porque é uma afirmação historicamente fundamentada, isto é o romantismo é aquele movimento literário que surgiu, mais ou menos, se nós incluirmos o pré-romantismo, que surgiu mais ou menos contemporâneo da Revolução Industrial e das grandes revoluções democráticas do mundo moderno, que são a Revolução Americana e a Revolução Francesa. Aí começou este mundo que nós estamos vivendo agora, um mundo caracterizado por uma série de coisas, inclusive pelas grandes utopias sociais. É possível que um dos sinais do fim desta era seja o afrouxamento das grandes utopias que nós, infelizmente, estamos assistindo (Candido, 1988).

Essa posição foi uma posição tomada de um ponto de vista conservador, por Wladimir Weidle. Reconstruindo de sobrevoo o argumento, Cândido lembra que em 1954, no livro *As abelhas de Aristeu*, Wladimir Weidle defende que ainda estamos no romantismo. E o que é o romantismo para Weidle? A perda do estilo. Antes, nas formas clássicas, havia uma unidade formal que delimitava os contornos estéticos, sempre pautados em regras muito claras, fáceis de conceituar. Segundo Weidle, o romantismo marcou o rompimento do vínculo entre a obra e o seu princípio exterior, superior – antes garantido pelo sentimento religioso –, o que levou à dissolução do estilo entendido como princípio de unificação formal e espiritual. A arte moderna, assim, teria se tornado autorreferencial e desprovida de critérios comuns, vivendo uma hipertrofia da dimensão estética. Embora discorde da solução religiosa proposta por Weidle, Cândido reconhece a pertinência de seu diagnóstico: a literatura e a arte modernas revelam uma busca constante por uma nova unidade, seja pela via espiritual ou pela via social e política. Desse modo, a modernidade aparece como um período de transição e de angústia criadora, em que a arte procura de maneira angustiada um novo princípio capaz de restituir sentido e coerência à experiência estética. Cândido relembra que essa grande ruptura provocada pelos românticos “libertou a produção literária das normas preestabelecidas e impositivas, estimulando a experimentação ao romper a tirania das regras” (2010, p. 63).

A nostalgia do passado ordenador, de formas conhecidas e de sentimentos uníacos, traz para o centro do Romantismo a experiência com o tempo, ou, nas palavras de Cândido, eclodem na constante *busca de abrigo contra o tempo*. Tal fenômeno, alicerçado nas mudanças urbanas e na mecanização do trabalho, na agilidade da produção e do ritmo de vida ditado em torno desses grandes centros industriais, provoca uma inversão de percepções nos artistas e os obriga à valorização de experiências coladas ao presente, pois o passado, repleto de signos, está perdido de uma vez por todas. No início, o Romantismo supervalorizou a melancolia ao redor do bem perdido, mas com o avanço da história e de suas implicações dialéticas, os poetas vão assimilar esse novo estágio do humano enquanto o triunfo do novo e da razão sobre um passado rudimentar e cruel. Como é o caso de Castro Alves, em *O Livro e a América*.

Agora que o trem de ferro
Acorda o tigre no cerro
E espanta os caboclos nus,
Fazei desse “rei dos ventos”
– Ginete dos pensamentos,
– Arauto da grande luz!...
(Alves, 1997, p. 16)

O argumento de Cândido prevê o desenvolvimento do espírito romântico diante das grandes inovações formais e sociais que brotaram da Era das Revoluções, semeando sentimentos difusos – ora sôfregos com a perda da tradição, ora inebriados no halo do progresso e da técnica, confiantes em sua democratização, não raro, confundidos em um mesmo entusiasmo niilista, como foi o caso dos futuristas e da poesia de Marinetti. Desses sentimentos múltiplos também decorre o papel do individualismo na lírica romântica e o surgimento do romance, irmanados pelo sentimento de missão do poeta, já que este era um ser superior ao mundo, ponto que veremos um pouco mais adiante. Para voltar ao argumento inicial, podemos dizer que a modernidade foi, em grande parte, a busca angustiada de um princípio perdido. Segundo Cândido, nessa mesma fala, *uma literatura do*

século XXI, uma arte do século XXI, seria, eventualmente, uma arte que teria encontrado um novo princípio que nós não sabemos qual é. Nós estamos vivendo o fim desta dissolução (Candido, 1988). Estamos, pois, diante do esgotamento dessa angústia que foi motor da sensibilidade desde o romantismo.

Na mesma época, Candido realizou um curso no então Instituto de Letras, História e Psicologia de Assis, cujo título era *Romantismo e modernidade*. O objetivo das aulas consistiu em apresentar aos alunos da pós-graduação as *características fundamentais do romantismo*, o que ele faz de maneira muito própria, anunciando de partida que seu entendimento do Romantismo não é corrente, nem valoriza aspectos que se tornaram comuns aos compêndios e dicionários.

Mas, aqui, eu não estou interessado em distinguir as vanguardas de tradição romântica e as vanguardas de rejeição romântica. Eu quero apenas lembrar aos senhores que, a despeito da intenção dos autores, independente daquilo que os autores afirmam ou deixam de afirmar, alguns dos frutos mais característicos da modernidade têm as suas sementes no romantismo. Não precisamos pensar no romantismo como uma totalidade. Não precisamos pensar no modernismo, nas correntes modernas, como uma totalidade, mas apenas em algumas das características. É claro que o romantismo de que eu vou tratar não é o romantismo convencional, quer dizer, o romantismo que ficou um qualificativo, uma atitude romântica, um olhar romântico, uma posição romântica, não é nesse sentido. Quer dizer, quando nós pensamos em romantismo, nós pensamos, em primeiro lugar, em sentimentalismo. Pensamos em idealismo, pensamos em melosidade, pensamos em grandiloquência, pensamos em melancolia. Ora, os traços que eu vou ressaltar para os senhores são frequentemente o oposto disso. E justamente eles estão dentro do romantismo. Os aspectos a que eu vou me referir são frequentemente considerados antirromânticos por excelência, como é, por exemplo, o realismo, como é a despoetização dos temas convencionais. Nós esquecemos que foi o romantismo que introduziu a possibilidade de fazer poesia com o tema considerado não poético. A poesia do cotidiano, a poesia do grotesco, a poesia do banal, a poesia do ridículo, a poesia do prosaico. De modo que esses aspectos que transbordam o âmbito específico do romantismo historicamente considerado é que frequentemente são os mais importantes para o nosso projeto (Candido, 1989).

E quais são então os aspectos que transbordam o romantismo historicamente determinado, que é tão caro ao projeto candidiano de interpretação estética da modernidade? Ao menos três características recebem destaque e são extensivamente trabalhadas pelo crítico, a saber: a) a personalidade dividida; b) aspiração à liberdade de escrita; c) a negatividade. Vejamos cada um deles.

A PERSONALIDADE DIVIDIDA

Na literatura clássica talvez fosse impensável a figura de um herói multifacetado. A trama dependia de certa unidade da personagem central, que só assim garantia a integridade da história a ser narrada. Havia certa dependência entre unidade formal, metrificação dos versos e coesão moral. Essa unidade pode ser observada desde Ulisses, por exemplo, que embora esteja diante de diferentes circunstâncias, dividido por sua missão e o amor por Penélope, não se deixa guiar pelo inusitado, ao contrário, fortalece seu eu na medida em que vence os muitos obstáculos oferecidos à sua alma. É ao se impor moralmente ao mundo exterior que ele se sustenta enquanto arquétipo

do caráter ocidental – um herói que resiste aos encantos e à magia amarrado ao mastro. A modernidade, no entanto, dispensa a solidez do caráter e interage, sobretudo, com o obscuro do ser. Ao menos é assim que Antonio Cândido vê o fenômeno da entrada da personalidade dividida na literatura. O crítico observa que o movimento romântico rompe com a tradição clássica, que priorizava a unidade moral e a coerência interior, para afirmar a existência de um sujeito dividido, contraditório e em constante conflito consigo mesmo. Essa nova percepção do sujeito está associada ao desenvolvimento do individualismo e ao fortalecimento da introspecção, fenômenos que conferem ao sujeito uma consciência ampliada de sua própria complexidade – “para o romântico, a razão é um limite que importa superar pelo arranco das potências obscuras do ser” (Cândido, 2023, p. 355). O romantismo desloca o foco da repressão das paixões e da obediência às normas externas para a exploração das contradições internas do sujeito, valorizando a fragmentação e a multiplicidade como elementos legítimos da experiência humana. Essa mudança de perspectiva, ilustrada pela recepção alemã de Shakespeare e pela valorização do inconsciente, constitui um dos fundamentos da modernidade estética e psíquica, influenciando tanto a literatura quanto as doutrinas do inconsciente desenvolvidas nos séculos posteriores. No centro do desenvolvimento da personalidade literária ao longo da modernidade está a conquista da consciência de uma individualidade privada, que não precisava mais recorrer aos padrões do decoro ou às ordens religiosas. Era possível se desenvolver enquanto sujeito de forma livre, compreendendo as dimensões internas de nossas próprias contradições, sem que para isso precise atribuir comportamentos a instâncias superiores. Dessa conquista derivam grandes obras, como o *Fausto* de Goethe, ou *As maravilhosas aventuras de Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso. Mas não só. Ao explorar cada vez mais o universo privado dos sujeitos, foi possível à literatura moderna alcançar o monólogo interior. No começo, a personalidade dividida era trabalhada pelo romantismo a partir de circunstâncias mágicas, como a corrupção do ser pelo diabo, a autonomia do corpo em detrimento da alma etc. Mas a modernidade aprofunda esse critério, de modo a naturalizar as divisões do indivíduo, trazendo as corrupções e os anseios maléficos para o indivíduo.

Os senhores se lembram certamente da lição magistral da complexidade do ser que existe no capítulo famoso do Brás Cubas que é “A uma alma sensível”. Ele diz “Algum leitor lendo o capítulo anterior poderá dizer que eu fui cínico. Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! Esta injúria merecia ser lavada em sangue, se o sangue lavasse alguma coisa neste mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero: o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemônio, alma sensível, uma barafunda de coisas e pessoas em que podias ver tudo, desde a rosa de Esmirna até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleópatra, até o recanto de praia em que o mendigo tiritava o seu sono. Cruzavam-se nele pensamentos de vária casta e feição. Não havia ali a atmosfera somente da águia e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo”. Esse trecho mostra o que eu chamaria já uma fase amadurecida, uma fase mais moderna da noção romântica das contradições da personalidade. Agora é preciso dizer que a noção romântica da personalidade levou de um lado a concepções tão complexas, tão ricas quanto essa que está expressa no texto de Machado de Assis, mas levou também à esquematização por outro lado (Cândido, 1989).

A esse aspecto mais psicológico e moral das divisões do eu, Candido vai acrescer a entrada do grotesco, como o *Corcunda de Notre Dame* ou o *Homem que ri*, de Victor Hugo. Esse último narra a história de Gwynplaine, um jovem que, ainda criança, é sequestrado por uma organização criminosa conhecida como Comprachicos, especializada em mutilar e deformar crianças para transformá-las em aberrações destinadas a divertir o público. No caso de Gwynplaine, os Comprachicos desfiguram seu rosto, talhando-lhe um sorriso permanente e bizarro, o que faz dele “o homem que ri”. Após ser abandonado pelos próprios sequestradores durante uma tempestade de neve, o menino encontra uma criança cega, Dea, e ambos são acolhidos por Ursus, um velho filósofo e artista errante. Com o tempo, os três passam a viver juntos em uma carroça-teatro, apresentando espetáculos ambulantes. Gwynplaine cresce como um artista popular, admirado e ridicularizado ao mesmo tempo — amado por Dea, que o enxerga apenas com o coração — e protegido por Ursus, que lhe serve de mentor. A vida de Gwynplaine muda quando ele descobre ser, na verdade, filho legítimo de um lorde inglês, vítima de uma conspiração política que o privou do título e das posses. Reconhecido pela nobreza, ele é levado ao Parlamento e introduzido na aristocracia, mas logo percebe a hipocrisia e a crueldade do sistema que o rejeitara. O povo que antes o aplaudia como artista agora o despreza como monstro; a nobreza o acolhe apenas com curiosidade. Desiludido, Gwynplaine tenta reencontrar Dea, mas ela morre ao abraçá-lo, debilitada e frágil. Devastado, o protagonista caminha até o mar e morre afogado, ao lado do corpo da mulher amada. Não há enredo mais romântico, contudo, Hugo é exemplar na união do drama individual, no desenvolvimento de personalidades complexas e traumatizadas, a partir da denúncia dos horrores cometidos pela aristocracia inglesa, ao deformar pessoas com a intenção de transformá-las em atrações humanas rentáveis, para o gozo dos pagantes. Desse tipo de desenvolvimento da personagem dividida, há a nascente de temas da personalidade mutilada por seus demônios, como é o caso de *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, ou ainda *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. A corrosão não é apenas psíquica, mas física, como é o caso de *O médico e o monstro*, de Robert L. Stevenson, ou de *Frankenstein*, de Mary Shelley.

Como se vê, a entrada do indivíduo no centro dos problemas literários acontece mediante a perda do estilo, mencionada por Weidle; já que a falta de normas ou a rebeldia contra elas precisam surgir de uma alma disposta a enfrentar o risco da queda no abismo das formas e da moral. No declínio das grandes instituições de referência à personalidade, brota então a angústia do ser desterrado de seu lar. Desse sentimento de incompreensão e solidão provocados pelos abalos das revoluções, nesse caso sobretudo da Revolução Francesa, vemos crescer o individualismo em uma *depuração progressiva do lirismo*. Curiosamente, para Candido, esse gênio criador em sofrimento com as disruptões do mundo, em um mar de incertezas, fortalece a imagem do poeta enquanto um sujeito em constante missão, pois este é capaz de enxergar, no exercício das formas, algo além de si mesmo e das misérias do mundo.

No isolamento de inspirado, o poeta sente o povo que espera redenção da sua voz e que ele ama, embora dele se isolando e castigando-o como turba rude. Em certos casos de extremado egotismo, a sua atitude nos lembra a dialética nietzscheana do Legislador do Futuro, o condutor que ama e maltrata a multidão submissa, enquanto esta vê na sua rudeza a prova, ao mesmo tempo, de eleição e profundo amor. Assim, o isolamento a que o poeta romântico se deixa levar pela própria grandeza, sendo aparentemente desumana, seria na realidade o sinal de sua predestinação (Candido, 2023, p. 351).

Essa pesquisa lírica em sua acepção mais banal, no sentido restrito de manifestação puramente individual, enriqueceu outros gêneros, sobretudo o gênero novo do romance. O narrador do presente consegue espaço para desenvolver suas observações do mundo cotidiano e banal, no qual ele não pode deixar de imprimir suas inquietações, pois é uma voz que merece espaço e destaque, já que os padrões clássicos foram destronados e já não servem aos sentimentos modernos. O que parece uma contradição é, na verdade, um processo de realização da nova lírica em um outro gênero, mais adequado ao acúmulo de expressões da vida das cidades e dos homens que nela circulam.

O advento das massas à vida política, em seguida à proletarização e à urbanização, decorrentes da Revolução Industrial e das lutas pela liberdade, traz para o universo do homem de inteligência um termo novo e uma perspectiva inédita. Por isso, ao lado dos pessimistas encontramos os profetas da redenção humana, às vezes irmanado na mesma pessoa; e o satanismo deságua não raro na rebeldia política e no sentimento de missão social. Wordsworth foi partidário da Revolução Francesa, Lamartine teve papel destacado na de 1848, Shelley foi um panfletário contra a tirania e a religião, Victor Hugo acalentou sonhos humanitários, o nosso Castro Alves lutou contra a escravidão negra e saudou a República. Assim, pois, individualismo e consciência de solidão entrecortados pelo desejo de solidariedade, pessimismo enlaçado à utopia social e à crença no progresso aumentam a complexidade desse “tempo dourado e patético”, na expressão de um crítico italiano (Candido, 2023, p. 357).

Desse embaralhamento dos gêneros e do novo sentimento de missão, passamos ao segundo aspecto fundamental do romantismo.

A ASPIRAÇÃO À LIBERDADE DE ESCRITA

“Eu pus um barrete frígio no dicionário”, a frase de Victor Hugo serve como introdução ao tema da liberdade nas aulas de Assis. Candido nos diz que essa é uma das mais belas formulações sobre a liberdade de escrita feitas no período romântico, já que foi com o romantismo que palavras de uso corriqueiro puderam adentrar nos arautos da literatura.

Os senhores sabem que o barrete frígio é aquele barrete republicano vermelho que se usava na Revolução Francesa. É o barrete da liberdade. “Eu pus um barrete frígio no dicionário”. Em vez de eu ser obrigado a usar apenas aquelas palavras determinadas pela norma (corcel em vez de cavalo, cão em vez de cachorro, comprehende?), todas as palavras são boas. Eu pus o barrete da liberdade no vocabulário. Essa imagem de Victor Hugo, que é belíssima, uma imagem extremamente fecunda, historicamente muito importante, nos introduz bem nesse mundo de grande liberação que foi a literatura romântica (Candido, 1989).

Essa liberdade representa a superação de uma tradição literária rigidamente normativa, que durante séculos foi dominada pela hegemonia greco-latina e, mais tarde, pela literatura francesa, tida como modelo absoluto de bom gosto e correção formal. Com o Romantismo, desaparece a noção de uma literatura padrão e universal; cada nação passa a buscar sua própria expressão, fundada em seu “gênio nacional”, promovendo uma autonomia estética e cultural inéditas. Dessa

emancipação surgiu um novo estímulo à experimentação literária – a ideia de que o valor da arte está em sua capacidade de inovar. Antes do romantismo, a beleza era associada à semelhança com o passado; após ele, passa a ser valorizada a diferença, o novo, o singular. Essa mudança se refletiu com alguma força na América Latina, onde a valorização do “nacional” legitimou a independência cultural e política em relação às antigas metrópoles. A experimentação, claro, sempre existiu, mesmo na literatura clássica, mas de forma restrita e dissimulada. Autores como Racine introduziram temas contemporâneos sob formas antigas, mas mantendo intactas as normas aristotélicas de unidade de tempo, lugar e ação.

E mais ainda, antigamente, a inovação não era assumida. Existia, mas não era assumida. Não era uma categoria aceita. Enquanto que, a partir do romantismo, a inovação passou a ser não apenas uma categoria assumida, mas a mais respeitada das categorias. Vamos ver, para poder pôr um pouco de grão de sal nisso, vamos ver como ocorria a inovação antes do romantismo. Os senhores tomem um autor clássico tão estreito quanto Racine. Racine, que é praticamente um paradigma de autor clássico, era também, como todo escritor de porte, um inovador. Ele usava os modelos da antiguidade. Ele ia buscar nas peças do teatro clássico grego modelos para as suas próprias peças. Mas os sentimentos que ele punha ali eram os sentimentos correntes do seu tempo. Conta-se, por exemplo, alguns críticos falam, que aquela tragédia “Berenice” a que eu me referi ontem, falando aparentemente dos amores de Berenice com Tito, na verdade falavam dos amores de Luís XIV com a sobrinha do Cardeal Mazarino, que era Maria Mancini. Uma moça italiana muito bonita com quem Luís XIV quis se casar, e o tio dela, que era o primeiro-ministro da França, diz que não pode ser porque ele é rei, tem que casar com uma princesa de sangue real e não interessa a França ela casar com você. Então aquela ideia da renúncia pela razão de Estado foi enxertada por Racine com vistas ao mundo contemporâneo, mas toda vazada na parafernália da antiguidade. Nós hoje lemos aquilo exatamente como a história de Tito e Berenice. Mas um contemporâneo dizia “aqui tem dente de coelho, isso aqui é a história do rei com a Maria Mancini”. Então a modernidade está nesse enxerto da preocupação contemporânea dentro daquele modelo rigorosamente clássico. De maneira que, ao refazer uma tragédia de Eurípides, Racine a transformava em veículo de fatos, de aspirações, de tendências do seu tempo. É uma inovação, mas é uma inovação extremamente limitada. Ele não ousaria, por exemplo, fazer esta inovação violando as regras formais da tragédia. O que tinha que ser feito era essa inovação temática, essa inovação das intenções, mas era controlada por uma fidelidade absoluta às normas mais rigorosas, as famosas normas aristotélicas (Candido, 1989).

O Romantismo, ao contrário, assumiu abertamente a inovação e a transformou em valor central da criação literária, rompendo com o “decoro” clássico e abrindo espaço para a metáfora, o hibridismo de gêneros e a liberdade de estilo. Um exemplo paradigmático dessa libertação é o prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo, que defende o “drama” como um novo gênero, misto de tragédia e comédia. Essa quebra das normas tradicionais fez com que gêneros antes considerados secundários, como o romance, ascendessem ao primeiro plano. Cândido lembra que o romance moderno, antes visto como forma menor, conquista dignidade literária com Walter Scott² e Balzac, tornando-se o gênero privilegiado da modernidade, justamente por sua flexibilidade formal e adequação ao cotidiano da vida moderna.

2. O argumento sobre a forma em Walter Scott pode ser acompanhado também em “Timidez do romance”. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

Tem uma história que eu gosto muito de citar, a esta altura da vida, devo ter citado algumas centenas de vezes, mas que acho extremamente significativa. É do grande Walter Scott, que é um dos homens que mais contribuiu para fazer do romance uma coisa respeitável. O Walter Scott, quando era moço, escreveu alguns poemas. *A Dama do Lago*, *O Canto do Último Menestrel*... mas depois ficou famoso por causa dos romances. E ele foi um dos maiores sucessos literários da história da literatura. Mas ele publicava sem nome. Então, ele escreveu um romance chamado *Waverley*. Depois, os próximos saíram assim, pelo autor de *Waverley*. *Ivanhoe*, pelo autor de *Waverley*. *O anão das pedras negras*, pelo autor de *Waverley*. Quando chegou uma certa altura, a fama dele era estrondosa, na Europa inteira, então o rei da Inglaterra quis dar a ele o título de nobreza. Um título de baronete. Ele se tornou Sir Walter Scott. Mas o título precisava ser justificado. E como é que ia justificar? Pelo fato de ser o autor dos romances mais famosos do tempo. “Ah, isso eu não quero. Eu não aceito. É uma coisa que não tem dignidade social suficiente”. Então, resolveram o título de baronete, que foi concedido ao romancista mais famoso do seu tempo pelo fato de ter escrito, na mocidade, alguns poemas. Mas na cédula não apareceu. Porque não era nobre ainda. O primeiro escritor que proclamou a grandeza do romance foi Balzac. Balzac falou, “eu serei o Walter Scott da modernidade. Eu vou fazer para o mundo contemporâneo o que o Walter Scott fez para o passado. E o romance é o gênero do nosso tempo. Eu vou ser para as letras o que Napoleão foi para a política”, dizia Balzac, que era uma pessoa de extrema modéstia, “eu sou romancista e está acabado” (Candido, 1989).

Esse curto-círculo formal, para Candido, pode ser acompanhado desde a chegada de James Macpherson, autor dos supostos poemas de *Ossian*, como um dos precursores do Romantismo. Mesmo tendo forjado suas fontes, Macpherson revolucionou a literatura ao criar a prosa poética – uma forma intermediária entre verso e prosa, inspirada no versículo bíblico –, que introduziu uma nova musicalidade e imagética na linguagem. Essa invenção rompeu barreiras entre gêneros, inspirando desde Chateaubriand e o pré-romantismo francês até o indianismo brasileiro, especialmente em obras como *Iracema*, de José de Alencar, que reflete a mesma melancolia da civilização destruída presente em *Ossian*. Candido traça ainda uma linha evolutiva dessa inovação formal: da prosa poética de Macpherson ao versículo bíblico de Alexandre Herculano e Gonçalves Dias; deste ao verso longo e livre de Whitman; passando pelo verso polimétrico de Émile Verhaeren e pelo verso urbano de Jules Romains, até chegar à poesia modernista brasileira, em Mário de Andrade e Ronald de Carvalho. Assim, a liberdade formal romântica se prolonga até a modernidade poética do século XX.

Outro desdobramento importante dessa herança é o surgimento do poema em prosa, consolidado por Baudelaire e Rimbaud, que transformaram a vida cotidiana e o homem da multidão em temas poéticos. Desse ponto em diante, o verso livre e a superação da métrica tornam-se conquistas centrais da modernidade, ainda que introduzidas por autores menores. Contudo, essa liberdade não vem sem ambiguidade. Se, por um lado, o Romantismo libertou a arte das convenções e permitiu uma multiplicidade de formas e vozes, por outro, inaugurou uma era de incertezas estéticas, em que os critérios de valor e qualidade se tornam instáveis. A grande liberdade da qual gozou a criação literária, afirma Candido, é uma “aventura fascinante, mas perigosa”, pois torna difícil distinguir entre inovação autêntica e arbitrariedade. Essa tensão – entre liberdade e forma, entre criação e perda de referência – é, segundo o Autor, o legado permanente do Romantismo à modernidade.

A NEGATIVIDADE

O conceito de negatividade está no centro da elaboração romântica de Cândido. Mais do que um tema ou um ajuste sombrio da sensibilidade, trata-se de uma postura estética e moral diante do mundo e da linguagem. Segundo o nosso crítico, o espírito romântico esteve constantemente inclinado à negação, demonstrando isso na escolha dos temas e ainda nas escolhas formais – “se é o oposto daquilo que a gente espera, nega a expectativa. Isso é um fenômeno de negatividade. O túmulo se opõe à casa, a ruína se opõe à construção, a decadência se opõe ao apogeu, etc.” (Cândido, 2010, p. 64). A contradição é o motor criativo dos românticos, não precisa mais ser escanteada, como vimos também na personalidade dividida. O Romantismo seria, portanto, o momento histórico em que a negatividade se torna consciente e produtiva. Os autores românticos transformaram em valor o que antes era tabu: a noite, o cemitério, a ruína, a morte e o inconsciente. Ao citar Thomas Gray, Edward Young e Volney, o professor identifica nesses autores a origem de uma visão de mundo marcada por uma desconfiança histórica, na qual “quando uma civilização começa, as ruínas já estão à vista” (Cândido, 1989). Não deixa de ser uma imagem romântica a ideia de que a burguesia produz seus próprios coveiros. As contradições latentes aos processos sociais fortalecem o imperativo da negação, o qual a literatura mimetiza. *Eu sou o espírito que nega!* nos diz Mefistófoles às portas da modernidade.

A valorização do inconsciente e do sonho é outro desdobramento fundamental dessa negatividade romântica³. A noite, reitera Cândido, é uma “segunda vida”, uma forma de existência alternativa à vigília. É assim que vemos surgir autores como Schopenhauer e Eduard von Hartmann, que propõem filosofias centradas na vontade e nas forças obscuras que compõem o ser humano, o que prepara o caminho para Freud, Dostoiévski, Proust, Kafka e Joyce. A literatura moderna, herdeira desse impulso, converte o inconsciente em linguagem, explorando o irracional e o indizível. Desse modo, a negatividade deixa de ser apenas temática – passa a constituir uma forma de conhecimento, uma maneira de confrontar o real em suas zonas cinzentas.

O romântico é muito amigo da noite, porque a noite, como nós já vimos, é um momento considerado privilegiado. A noite não é apenas um momento favorável ao sobrenatural. Quando anoitece... nós hoje perdemos muito essa imagem, na grande cidade nós perdemos o temor da noite. Mas na fazenda, por exemplo, no campo, a noite ainda é uma coisa diferente. Quando a noite começa a cair, dá aquela melancolia, aquela coisa extraordinária, sobretudo nas fazendas de gado. Os bezerros presos começam a mugir, as vacas presas começam a mugir, é uma tristeza, uma coisa impressionante. Dá a impressão que vai acontecer realmente alguma coisa (Cândido, 1989).

Para além da noite e do sonho, elementos que permitem certa atenuação do negativo em prol de uma mobilização utópica, entre o inconsciente e o desejo, o crítico destaca o satanismo e o sadismo como expressões mais complexas dessa negatividade. Assim, o romantismo encontra em Byron e Baudelaire seus grandes exemplos: “Baudelaire incorporou a anormalidade à grande literatura, abertamente”, afirma Cândido, lembrando que a obra *As flores do mal* foi censurada por seu conteúdo considerado sádico e blasfemador. No contexto brasileiro, essa herança perversa, atroz, é perceptível a partir do romantismo: José de Alencar, com a ironia cruel de *A pata da gazela*, e Machado de Assis, com o suspense beirando o horror em “A causa secreta”, manifestam

3. Outro ensaio seminal que é uma variação do mesmo tema é “Cavalcada ambígua”. In: CANDIDO, Antônio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985. p. 38-53.

uma crueldade que não é apenas moral, mas estrutural – uma visão desencantada da condição humana. O exemplo de Fontoura Xavier em seu poema “O pomo do mal” é especialmente revelador. Candido o descreve como “uma profissão explícita de sadismo”, em que o sujeito lírico expressa o desejo de amar por meio da dor.

Dimanam do teu corpo as grandes digitales,
Os filtros da lascívia e o sensualismo bruto!
Tudo que em ti revive é torpe e dissoluto,
Tu és a encarnação da síntese dos males.

(Xavier, 1984, p. 69)

Versos como “morder-te o coração como se morde um fruto” sintetizam a fusão entre erotismo e destruição, prazer e sofrimento, característica da sensibilidade romântica. Nesse sentido, o sadismo não é um desvio, mas uma metáfora da própria pulsão estética: amar o belo é também querer destruí-lo, pois a plenitude é intolerável para o espírito moderno. Começamos, pois, a falar do amor através do seu contrário: incutir de crueldade a paixão, o desejo, as relações humanas, que depois serão amplamente exploradas por romances de toda ordem, ou ainda por pastelões que animaram o cinema e sua época. Candido comenta nessa passagem que o sadismo, antes característico de personagens como Marquês de Sade e Madame Lafayette, no Romantismo, se revela para a sociedade como uma condição ordinária, não mais dependente do caráter ousado, mas de todos que, irmanados por uma estranha totalidade social, margeiam a personalidade sádica.

A negatividade romântica não foi fortalecida apenas enquanto mensagem, mas como forma; para tanto, o autor se volta ao fragmento enquanto expressão da negatividade. Candido afirma que “o fragmento é um traço de origem romântica. Foi o romantismo que criou o fragmento intencional” (Candido, 1989). Antes, o fragmento era mero acidente, resultado de perdas materiais; com o Romantismo, torna-se um procedimento deliberado, uma forma de revelar o inacabado como valor estético. A consciência de que “a palavra é insuficiente diante do seu objeto” leva o escritor a interromper, omitir, deixar lacunas de sentido. Ao oferecer “as ruínas do texto”, o poeta moderno reconhece a precariedade da linguagem e faz disso o seu tema central. Essa poética do fragmento encontra sua formulação mais refinada em Giuseppe Ungaretti, que o define como “o pedaço de discurso que começa por uma ruptura e termina por uma ruptura” (ibidem). Segundo Candido, já em 1942, Ungaretti contava que as publicações de André Chénier por Sainte-Beuve resultaram em certa adesão ao fragmento. A obra, interrompida pelo destino da guilhotina, serve como paradigma acidental do texto fragmentário.

Ungaretti escrevendo assim dá a impressão que Leopardi leu essas edições francesas de André Chénier e resolveu, “ah, então também vou fazer isso”. Não, ele não está se exprimindo bem. O que ele quer dizer é que ocorreu simultaneamente na Itália, simultaneamente, mesmo porque Leopardi morreu antes das poesias de André Chénier circularem nas edições. Leopardi teve essa intuição ele próprio, “ah, eu também vou fazer uma poesia fragmentária”. Pegou, então, fragmentos de mocidade e reuniu a edição dos cantos. E, então, Ungaretti dá a seguinte definição do que é um fragmento, que é das definições mais bonitas que eu conheço em crítica literária. Ele diz o seguinte. Por fragmento se define, pois, o pedaço de discurso que, para ser em seus efeitos poesia realizada, começa por uma ruptura e termina por uma ruptura. A partir daquele momento, do momento em que se descobriu o fragmento, a poesia

mostrava que era toda ela angústia refreada, alarme incluído entre duas catástrofes. São duas catástrofes semânticas. São os elementos de compreensão que faltam antes, são os elementos de compreensão que faltam depois. Então fica a poesia, era toda ela angústia refreada, coisa que não pode se exprimir de todo (Candido, 1989).

O fragmento é, portanto, a imagem exata da condição moderna: entre duas ausências, um instante de revelação. O professor exemplifica o conceito com o poema *Mattina* (“*M'illumino/d'immenso*”), em que a condensação extrema substitui o discurso. O título, “Manhã”, é o que permite ao leitor compreender o contexto luminoso do verso; sem ele, restaria apenas o enigma. O fragmento, ao eliminar o explicativo, condensa o essencial e transforma a incompletude em forma e se realiza também como obscurecimento semântico na poesia hermética. O hermetismo, segundo ele, é a forma mais avançada do fragmento: o texto está completo, mas o sentido falta. A palavra já não comunica, apenas preenche o verso e obscurece o significado. O crítico francês Thierry Monnier, citado nas aulas, valorizava justamente essa condensação, ao recortar versos de poemas longos e mostrar a força do detalhe isolado. Em todos esses casos, a negatividade se torna estrutural: a arte moderna é construída sobre o que falta. Portanto, “o fragmento permite uma condensação de poesia extraordinária. Tudo o que era discursivo, explicativo, prosaico, foi suprimido. Ficou apenas o essencial, o indispensável para uma expressão poética pura” (Candido, 1989). Em texto, Candido exemplifica a recepção da negatividade romântica pelas vanguardas, através da contemplação dos quadros de Malevitch.

Aquilo que em outros momentos aparece dissolvido em diversos contextos se reúne no Romantismo para formar um maciço de negatividade, que influirá na literatura contemporânea como indecisão expressional, recusa dos sentimentos convencionais, gosto pelo inacabado, sentimento de vazio e falta de significado, chegando à noção de absurdo e a um discurso cujo objeto parece ter sofrido uma espécie de corrosão que ameaça destruí-lo. A página preta ou a página pontilhada do *Tristram Shandy*, de Sterne, inicia no século XVIII uma caminhada expressional pelo avesso, que pode chegar no século XX à letra em liberdade, o “letrismo”, de Isidore Isou, ou, em pintura, às telas de Malevitch, *Quadrado preto sobre branco*, que é de 1913, culminando no *Quadrado branco sobre fundo branco*, de 1918, que poderia ser uma glorificação do nada, isto é, a suprema negatividade (Candido, 2010, p. 64).

Essa afirmação sintetiza o núcleo de sua tese: a negatividade não é apenas destrutiva, mas propositiva; não é ausência de forma, e sim nova forma fundada na ausência. A ruína e o fragmento, a morte e o vazio, longe de significarem o fim da arte, tornam-se o espaço de sua reinvenção. Assim, as aulas revelam como o Romantismo funda a sensibilidade moderna ao transformar a negação em método. A arte moderna é herdeira direta dessa tradição que recusa a harmonia e escolhe o abismo. O túmulo, o inconsciente, o pecado, o silêncio – todos são modos de dizer o indizível, maneiras constantes de reiterar a insuficiência da palavra na experiência humana. A negatividade, assim, não é apenas o tema da modernidade, mas o seu próprio modo de ser. Ao negar o mundo e a palavra, a literatura moderna descobre uma nova possibilidade de verdade: aquela que só pode ser dita no intervalo entre duas catástrofes⁴.

4. A análise da forma fragmentária romântica é retomada por Candido muitas vezes. Uma delas, no entanto, chama a atenção pela escolha do objeto: se trata da análise de “A construção da muralha da China”, de Franz Kafka. A leitura de Kafka faz parte de um ensaio seminal, escrito mais ou menos na mesma época do diagnóstico que apresentamos até aqui, a saber, “Quatro Esperas”, em: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015. p 135-174.

E AGORA?

Esperamos ter demonstrado, até aqui, que a sensibilidade, para Candido, é forjada por contextos extraliterários que vão ganhando soluções internas ao mundo das formas artísticas, dando autonomia às obras, que só se consolidam quando conseguem um arranjo interno eficiente. A exigência de democratização e liberdade conquistadas pelas grandes Revoluções do século XVIII implicaram um novo estatuto do homem. O esgotamento dessas condições, portanto, coincide com o aparecimento de outras soluções artísticas e de outros problemas para a crítica. Se levarmos a sério o que foi proposto, podemos notar que o declínio, ou o fim de linha, ao qual tanto nos referimos sem dar muitos detalhes, parte, para Candido, do encerramento das formas consolidadas pelo Romantismo, ao menos em literatura. Um colapso do espírito romântico? Talvez, já que tanto se anuncia o fim da modernidade. Ao observar as características fundamentais do Romantismo, que moldaram, segundo o crítico, todo o trabalho estético dos dois últimos séculos, poderíamos nos perguntar para onde vão os esforços em torno da personalidade dividida, ou de que nos serve a negatividade sem a expectativa pela redenção. Óbvio que não sugiro que esta seja substituída por um lapso positivo do existente, embora em nossos dias pareça imperar certa tônica da felicidade a qualquer preço. Mas, se se rompem nossas antigas tendências, para onde vamos? Penso que, à maneira candidiana, deveríamos, então, nos perguntar por onde caminha a imaginação no nosso tempo.

A realização crítica que busca partir de certo *Zeitgeist*, se é que esse espírito do tempo ainda existe, precisará encontrar dentro da obra uma nova maneira de operar a crítica. O estudo sobre o Romantismo em Antonio Candido revela certa sistematização da crítica junto da construção ensaística, que lhe permitiu encarar as soluções artísticas dadas aos eventos sociais e históricos obra por obra. Por exemplo, *Tese e antítese* é um livro dedicado à análise do recurso discursivo da personalidade dividida em diferentes textos. Em *A educação pela noite*, o título já anuncia o primado da negatividade e da contradição para a formulação do crítico. A crítica de vertentes, elaborada em *O discurso e a cidade*, passa também pelo Romantismo, faça vista o encontro da forma no naturalismo ou da mensagem nos fragmentos de Kafka. Esse diagnóstico aberto e, ao mesmo tempo, sistemático, permite a Candido um movimento muito limpo entre literatura e sociedade: as formas respondem a aspectos românticos, sem fugir muito do escopo armado por uma determinação temporal, histórica portanto. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento das formas faz com que estas respondam, cada vez mais, só a si mesmas, criando soluções inéditas à imaginação que corre no chão da experiência, o que justifica até mesmo a escolha do crítico pelo ensaísmo, já que são as obras abertas pelo Romantismo aquelas que não permitem uma sistematização *a priori*. Por isso, só a obra pode dizer o que ela é. A supervalorização da forma, como vimos com o fragmento ou com a erupção da poesia hermética, é parte do processo histórico no qual a literatura se mete a partir do Romantismo. Uma arte cada vez mais apegada a si mesma, com o enfraquecimento dos processos históricos e das grandes utopias, foi perdendo, também, a necessidade de unificação ou do encontro com instâncias superiores que apaziguasse a perda do referente sacralizado.

Se aceitarmos o cenário armado por Candido no final de 1980, precisaríamos repensar a relação humana com a fantasia nesse novo tempo, aberto, segundo o crítico, pela automação. Uma pequena aposta está na observação da personalidade na então denominada autoficção — uma aposta entre muitas, porque poderíamos também partir da análise da práxis religiosa contemporânea nas Igrejas Evangélicas, enquanto o fim da nostalgia romântica: temos, finalmente,

um lar reencontrado. Mas não trataremos desse assunto aqui⁵. Se para os românticos a valorização do indivíduo pode desaguar na limitação do voo lírico para o surgimento da forma romanesca, como tentamos demonstrar acima, o risco da liberdade desenfreada parece ter encontrado seu teto: já não há limites ao egotismo ou a centralidade do eu. Até mesmo o romance está em vias de extinção, já não é possível dizer analiticamente qual é a forma da narrativa, embora ainda saibamos que se trate de um esforço em direção à fabulação. Pensando ainda no predomínio do eu e da experiência subjetiva nessas novíssimas formas literárias, foi Richard Sennett, em 1976, quem descobriu que a nova fase do capitalismo contava com *O declínio do homem público e as tiranias da identidade*. Sennett argumenta que, com a queda do Antigo Regime e a ascensão da cultura urbana e secular, o espaço público –antes baseado na representação, na convivência entre estranhos e em códigos sociais impessoais – foi progressivamente esvaziado. A personalidade individual passou a dominar o social, levando à substituição da atuação pública pela valorização e exposição da intimidade. Essa transição é vista como consequência tanto das transformações econômicas do capitalismo quanto das mudanças culturais que valorizaram o “eu” e os impulsos emocionais a qualquer custo, já que a vida coletiva está danificada. Longe dos mecanismos de coerção, o que assistimos é a sedução da vida íntima se impondo enquanto padrão comportamental e orientação dos desejos. Na falta de um horizonte coletivo a ser imaginado, resta a certeza do sujeito.

Essa história é a história da erosão de um equilíbrio delicado que mantinha a sociedade no primeiro jato de sua existência secular e capitalista. Era um equilíbrio entre a vida pública e a vida privada, um equilíbrio entre um terreno impessoal em que os homens poderiam investir uma espécie de paixão, e um terreno pessoal em que poderiam investir outra espécie. (...) Gradualmente, essa força perigosa, misteriosa, que era o eu, passou a definir as relações sociais. Tornou-se um princípio social. Nesse ponto, o terreno público de significação impessoal e de ação impessoal começou a diminuir (Sennett, 1988, p. 413).

É como se Sennett nos dissesse que a quebra com o decoro, iniciada pelos modernos, foi valorizando cada vez mais as ações privadas em detrimento da *res publica*. O declínio é cada vez mais palpável e o narcisismo deixou de ser categoria para se transformar em jargão. Se por um tempo a manutenção de decoro sustentou a imaginação enquanto parâmetro a ser combatido, ou ao menos minado, a história do século XX revela à personalidade que já não há parâmetro algum a ser desqualificado, tudo será integrado e aceito nessa grande massa amorfa a qual chamamos, ainda, de capitalismo. Para a literatura, essa não é uma notícia boa ou má, é apenas um fato que precisará ser encarado enquanto uma tendência em andamento, como nos parece ser o caso da autoficção, esse novo “gênero” que reclama um lugar fora da autobiografia e dentro da narrativa.

Anna Kornbluh em seu livro *Immediatez ou o estilo do capitalismo tardio demais* comprehende a immediatez enquanto categoria central para analisar as produções culturais do século XXI, isso porque as mediações estão cada vez mais fora de moda; o que conta são os processos sociais que aceleram a condição de prazer ou de fruição instantânea. Para a autora, do ponto de vista do vínculo entre o estilo e o diagnóstico social, isso se dá, sobretudo, porque estamos imersos em um mundo no qual as dinâmicas de produção e circulação do capitalismo têm dispensado a mediação

5. Para quem tiver interesse nesse debate, recomendo a leitura do livro *A luta que há nos deuses: da Teologia da Libertação à extrema-direita evangélica*, de André Castro. São Paulo: Editora Machado, 2024.

pelo trabalho e acelerado processos subjetivos em torno dessa novidade histórica. Na escrita não é diferente. O exemplo que Kornbluh explora é a prosa de Karl Ove Knausgård, que fez defesas incisivas sobre a expressão da experiência imediata e da escrita automática. Tudo isso contra a ficção, mas dentro dos recursos da linguagem e do exercício da fabulação recaídos sobre o sujeito. “Escrita ficcional não tem valor. Uma das máximas de um mundo desintermediado. O capitalismo tardio demais organizado em torno da circulação não tem tempo para se deter em divagações” (Kornbluh, 2025, p. 89). Que novidade é essa, então?⁶ Não deixa de saltar aos olhos que um crítico como Antonio Candido tenha definido o arco histórico do Romantismo a partir do nascimento e da queda da sociedade do trabalho. Se a literatura soube antecipar problemas e também oferecer soluções às questões humanas daquele tempo, é possível que vejamos novamente o esforço da fantasia pela sua permanência no período que se abre diante de nós. A crítica resta reconhecer e estabelecer, sem muito julgamento prévio, as características que rondam a imaginação do nosso tempo.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. São Paulo: Klick/Estadão, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos 1750-1880*. São Paulo: Todavia, 2023.
- CANDIDO, Antonio. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Panorama da literatura brasileira no século XX*. 7 de Novembro de 1988. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z0M9A7Bzebc>. Último acesso: 10 de outubro de 2025.
- CANDIDO, Antonio. *Romantismo e modernidade*. Curso em 5 sessões, proferido na Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis. Assis: CEDAP, 1989. Disponível em Acervo do Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa “Profa. Dra. Anna Maria Martinez Corrêa”.
- Candido, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- ERNAUX, Annie. *A escrita como faca e outros textos*. São Paulo: Fósforo, 2023.
- KORNBLUH, Anna. *Imediatez ou o estilo do capitalismo tardio demais*. São Paulo: Boitempo, 2025.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- XAVIER, Fontoura. *Opalas*. 5^a ed. Porto Alegre: Centro de Pesquisas Literárias – PUCRS, 1984.

NATHALIA ELISA COLLI é doutoranda em Filosofia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela mesma instituição. Realizou graduação em Filosofia na Universidade Federal de São Paulo. Contato: nathaliacolli@usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4133182509304966>.

6. Em um texto recente, Annie Ernaux, representante magistral dessa novíssima tendência, afirma algo bastante similar a Knausgård. Ainda que explique a crença da escrita pelo viés de classe, há uma resistência com a construção do discurso pelo viés da ficção, é preciso, segundo a autora, ser fiel ao seu mundo, o mundo de onde veio. “Para contar a história de uma vida redigida pela necessidade, não posso assumir, de saída, um ponto de vista artístico, nem fazer alguma coisa cativante, ou comovente. Vou recolher as falas, os gestos, os gostos do meu pai, os fatos mais marcantes de sua vida, todos os indícios objetivos de uma existência que também compartilhei” (Ernaux, 2023, p. 168). Embora a exigência pelo “realismo” no retrato dos mais pobres não seja uma novidade, o que há de novo é que esse realismo não é um dado objetivo, observado no mundo, mas a partir de um sujeito e de uma família em seu mundo.

TRÊS POEMAS DE ÚLTIMOS POEMAS (1939), DE W. B. YEATS

“O Homem e o Eco”, “A Deserção dos Animais de Circo” e “Política”

— LUÍS FELIPE FERRARI

RESUMO Apresenta-se um conjunto de três poemas escritos por W. B. Yeats já no final da vida. “O Homem e o Eco” (*The Man and the Echo*), “A Deserção dos Animais de Circo” (*The Circus Animals’ Desertion*) e “Política” (*Politics*) foram publicados juntos nas revistas *The Atlantic* e *The London Mercury* em janeiro de 1939, apenas algumas semanas antes da morte do poeta, e posteriormente recolhidos na coletânea póstuma *Last Poems* (1939). Nos dois primeiros, Yeats passa em revista a sua carreira, refletindo sobre seu envolvimento com o movimento nacionalista irlandês e sua relação com o simbolismo. Na pequena lírica “Política”, é abordada a contradição entre a necessidade do engajamento e o sacrifício da felicidade individual.

Palavras-chave: W. B. Yeats; Poesia em tradução; Simbolismo; Modernismo; Política.

ABSTRACT *This article proposes a translation of three poems by W. B. Yeats, written in final stages of his life. “The Man and the Echo,” “The Circus Animals’ Desertion,” and “Politics” were published together in The Atlantic and The London Mercury in January 1939, just a few weeks shy of the poet’s death, and all three were later included in the posthumous collection Last Poems (1939). In the first two, the poet reviews his own career, reflecting on his engagement with Irish nationalism and his relation to the Symbolist movement. In the short lyric “Politics,” the speaker addresses the contradiction between political commitment and the sacrifice of personal happiness.*

Keywords: W. B. Yeats; Poetry translation; Symbolism; Modernism; Politics.

INTRODUÇÃO: YEATS E A AUTOCRÍTICA DO POETA

Quando escreveu os três poemas aqui traduzidos, W. B. Yeats tinha atrás de si uma obra volumosa e uma ficha extensa de serviços prestados à causa da emancipação política e cultural da nação¹. Yeats tomou parte na fundação do Abby Theatre e da Cuala Press, que editava obras associadas ao *Celtic Revival*; ele havia ganhado o Prêmio Nobel de Literatura e servira como Senador do Estado Livre Irlandês. Dizê-lo poderia ser um começo conveniente para um informe biográfico, não fosse o fato de a obra do próprio Yeats e suas relações com movimentos políticos e literários constituir a matéria desses poemas. O conjunto saiu, na ordem aqui reproduzida, nas revistas *The Atlantic* e *The London Mercury* em janeiro de 1939, poucas semanas antes da morte do poeta. Neles, Yeats retoma, por nome ou remissão indireta, poemas e peças publicados nos primeiros estágios de sua carreira e os submete à crítica – se por esse termo entendermos uma espécie de pergunta pelos pressupostos da criação poética. O que os torna interessantes para uma reflexão, mesmo que muito sumária, sobre a modernidade de Yeats, seguindo a deixa deste Dossiê.

“O Homem e o Eco”² foi escrito em tetrâmetros com rimas emparelhadas. É frequente a substituição do ritmo iâmbico (- / | - / | - / | - /) pelo tetrâmetro trocaico catalético, isto é, com a supressão da última sílaba (/ - | / - | / - | [-]), o que garante a maleabilidade métrica do original. Na tradução, foi usado o octossílabo, por vezes com acento na 4^a sílaba, por vezes na 3^a ou, mais raramente, na 5^a, alteração que, com sorte, guarde alguma coisa da sonoridade do texto.

O cenário é uma fenda entre dois paredões de rocha. O poema se faz no diálogo privado do eu consigo mesmo, objetivado, em dois momentos diferentes, no eco que repete as palavras do eu-lírico, não sem mudar o seu sentido. Entre as perguntas que o eu se faz, está um dos dísticos mais famosos escritos por Yeats: “Terá minha peça mandado/ O tiro inglês a alguns rapazes?”. Yeats assinou mais de uma peça com conteúdo político, das quais *Cathleen ni Houlihan*, montada em 1902, é a referência mais imediata do verso. A peça era uma clara alegoria política, em que Cathleen ni Houlihan, personificação da nação, vinha pedir aos jovens que abrissem mão de seus sonhos e de seus planos e dessem a vida para recuperar as terras de Cathleen, roubadas por um poder estrangeiro. Num período de força do movimento pela independência da Irlanda, o tema do combate ao imperialismo provocou grande agitação, e ela talvez tenha ajudado a incitar ainda mais os ânimos que, a partir de 1916, levariam ao conflito revolucionário. Ou assim pode ter parecido a Yeats, algumas décadas depois.

Quem conduz a meditação é o “*spiritual intellect*” (na tradução, optei, a depender do metro e do contexto da frase, por “intelecto”, “pensamento” e “o pensar” nominalizado), cujo objetivo declarado é o de “limpar a ficha do homem”. Nesse tribunal espiritualizado, processa-se a tentativa de mensurar os resultados da participação do artista junto às demandas do presente. O eu-lírico se indaga pela eficácia da arte, por vezes perversa (será minha peça responsável pela morte daqueles jovens?), por vezes nula (as palavras que eu não disse teriam detido a ruína de uma casa?). Estabelece-se uma relação tesa entre a reflexão, perturbada pelo prospecto da violência, e uma sensibilidade interessada nos problemas da sociedade. No fim, a voz lírica é

1. Dos três, apenas “*The Man and the Echo*” é inédito, até onde sei. Paulo Vizioli verteu “*The Circus Animals’ Desertion*”; este último e “*Politics*” foram traduzidos por Péricles Eugênio da Silva Ramos.

2. Há alguma discussão quanto ao título. Na publicação original, apenas o segundo termo do sintagma possuía artigo: “*Man and the Echo*”, opção mantida na edição da poesia completa de Yeats preparada por Richard J. Finneran. Em *Last Poems and Two Plays*, último livro de Yeats, o título surge como “*The Man and the Echo*”, alternativa adotada na *Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, que usei na tradução. Helen Vendler (2007) também elege “*The Man and the Echo*” e justifica sua escolha na n. 18, p. 404-405.

emudecida pela agonia de um coelho ferido – também ela, quem sabe, uma imagem de como as contingências da história fazem exigências sobre o poeta.

O eco personifica a vontade de autodestruição que emerge como saída às aporias do escritor, mas o eu-lírico não cede ao convite do eco à dissolução:

*And all seems evil until I
Sleepless would lie down and die.*
Echo
Lie down and die.

Tudo vai mal, e então me ocorre
Como é feliz quem deita e morre.
Eco
Deita e morre.

O eco apenas repete as palavras finais, mas há uma mudança envolvida: o que é enunciado no *irrealis* na primeira emissão torna-se, pela supressão de *would* e da pessoa do discurso, um comando; dito de outro modo, o que o eu formula como um desejo que não foi consumado, vivido em horas de aflição, vira um convite insistente na voz do eco. Achado difícil de reproduzir em português, que tentei resolver recorrendo ao fato de que são iguais as formas verbais de “morrer” na 2^a pessoa do presente do subjuntivo e na 3^a pessoa do presente do indicativo – solução que exigiu alguma reescrita.

No contraponto entre a voz constrita da reflexão, a voz funérea que retorna dos penedos e a voz (ou melhor, o gemido inarticulado) que vem da realidade “extraliterária”, moral, arte e participação estabelecem um jogo cerrado. A despeito de tudo o mais que se possa dizer sobre “O Homem e o Eco”, Yeats parece conceber a poesia, aqui e algures em seus últimos livros, como algo imerso num processo histórico real.

“A Deserção dos Animais de Circo” emprega a *ottava rima*, para a qual a estrofe camonianiana, com o decassílabo heroico onde Yeats usa o pentâmetro iâmbico, era uma solução natural. As rimas seguem o esquema *abababcc*, e empreguei, no geral, rimas toantes; alguns versos também se desviam do acento obrigatório na 6^a sílaba. Seguindo a estratégia de Paulo Henriques Britto (2015) de “hierarquizar” os elementos formais do original, parecia mais interessante preservar a ordem sintática direta e o ritmo binário do que a estrita regularidade das rimas. Mesmo porque o próprio Yeats não a respeita sempre, por vezes rimando apenas as vogais ou uma vogal com um ditongo.

As estrofes obedecem ao que Helen Vendler (2007, p. 263, tradução nossa) chamou de “esqueleto formal assimétrico 6 + 2”, ou seja, “uma descrição ou uma especulação prolongada ao longo de seis versos seguida por um dístico epigramático”. Mas a aplicação do esquema não é tão simples, já que Yeats instaura tensões entre a versificação e a construção sintática dos períodos, como Vendler demonstra, ao utilizar interrogações ou dividir o trecho maior em fragmentos relativamente autônomos.

A primeira parte, constituída por uma única estrofe, enuncia o tema da velhice e da perda da inspiração, que dá o mote para passar em revista as “velhas matérias”, agora fustigadas pelo poeta com o benefício de uma sabedoria trágica. A segunda parte contém três estrofes, cada uma das quais retoma uma obra escrita por Yeats na juventude, apenas para arrematar cada descrição com um juízo reprobatório no dístico final. O alvo da crítica parece ser sempre a substituição da vida e das relações reais entre os seres humanos pelos “sonhos” e pelas “imagens magistrais” da fantasia simbolista. Yeats remete, respectivamente, ao épico de 1889 *The Wanderings of Oisin* e às peças *The Countess Cathleen*, de 1892, e *On Baile’s Strand*, de 1903.

Para entender o sentido dessa autocrítica, é bom entrar um pouco no simbolismo do autor. Produtos de uma arte cujas operações verbais convidavam, para Yeats, a um paralelo com a magia, o ritmo, que visaria suscitar um estado de receptividade semelhante ao “transe”, e as imagens, cultivadas não por sua precisão descritiva, mas por seu indefinido poder de sugerir, lograriam suspender os imperativos da vontade prática [*will*] e a distinção, de regra na vida cotidiana, entre sujeito e objeto, permitindo a criação de mundo que não obedece a nenhum princípio de coerência externo, pois resulta das faculdades da imaginação e das relações que se estabelecem entre os signos da linguagem. Como o Yeats colocava ainda em 1898, no ensaio “Simbolismo na pintura”:

Uma pessoa ou uma paisagem que é parte de uma história ou de um retrato evoca tanta emoção quanto a história ou o retrato permite sem perder os vínculos que fazem dela uma história ou um retrato; mas se você liberta a pessoa ou a paisagem dos vínculos que ligam os motivos a suas ações, as causas a seus efeitos, e de todos os vínculos exceto os vínculos do seu amor, ela mudará debaixo dos seus olhos e se tornará o símbolo de uma emoção infinita, uma emoção mais perfeita, uma parte da Essência Divina (Yeats, 1903, p. 230, tradução nossa).

Cindir a conexão entre a lógica da obra de arte e a lógica da realidade, mesmo que seja uma realidade fictícia, parece ser o princípio básico desse simbolismo. As ordens paradigmática e sintagmática (essa, não por acaso, atenuada a ponto de quase se perderem os nexos oracionais) são desancoradas de quaisquer objetos ou relações externas à cadeia discursiva, de qualquer referente enfim, e estão portanto livres para ingressar em relações textuais “puras”. Para Denis Donoghue, os poemas simbolistas de Yeats muitas vezes começam por eleger um objeto do qual a “magia” discursiva então se afasta, de modo a constituir um universo verbal autorreferente. “[O] olhar não se dá em favor de nada que é olhado; o ato é interno, seu valor é mensurado por consequências internas, a concentração da consciência é um valor em si. A realidade tende a ser ameaçada pela atenção que ela só aparentemente atrai: a mente na verdade não se dirige ao seu objeto declarado” (Donoghue, 1987, p. 35, tradução nossa). Ou, numa fórmula sintética, que ressoa Mallarmé, “A realidade, como as frases e os nomes, existe para ser evitada” (ibidem, p. 36). Avancemos quarenta anos e a mesma palavra, “amor”, usada na citação acima, retorna em “A Deserção dos Animais de Circo” com uma nota de autorreproche: “E um sonho em mim nasceu e num momento/ Foi dele o meu amor e o pensamento”.

Ao retomar a dicção simbolista, então, Yeats a submete a um exame severo, como fica claro quando comparamos as imagens antagônicas da criação poética oferecidas, respectivamente, pela primeira e pela última estrofes de “A Deserção dos Animais de Circo”: o circo onde se exibem as formas puras vs. o “sórdido brechó” [*foul rag-and-bone shop*], cheio dos detritos da vida individual e da história. Assim como, em “O Homem e o Eco”, o “intelecto”, em seu incessante esforço de purificação, não deixava de se sensibilizar pelo gemido “externo”, aqui também a “mente pura” vem a estender o direito de cidadania ao cotidiano como fonte matricial da arte. A construção da obra literária e a realidade que a origina são assim descobertas num estado de tensão: “Dei todo o meu amor ao palco e às cenas,/ E não às coisas de que são emblemas”. Mas percebê-lo é também reconhecer que os atores e as cenas sempre foram emblemas das “coisas”.

Em retrospecto, o poeta diserne, debaixo da elaborada arquitetura verbal, um conteúdo bastante mundano. Sobre *The Wanderings of Oisin*, reconhece que o objeto do amor do guerreiro celta, viajante por três séculos entre ilhas feéricas, não passava de uma transposição do seu próprio

amor. Em *The Countess Cathleen*, a base “empírica” do entrecho é o fanatismo político, um fato bastante palpável na Irlanda revolucionária; acresce a remissão à figura de Maud Gonne, militante nacionalista e interesse amoroso de Yeats, que teria servido de inspiração para a “pity-crazed” Cathleen. Quanto à luta de Cuchulain contra as ondas do mar, em *On Baile's Strand*, o poeta admite que “foi o sonho em si que me possuiu”, mas afirma, não obstante, que “o peito estava lá”. Se o eu-lírico do poema aprende a ver o sonho criador de formas e a realidade terra-a-terra como opositos solidários e necessários, talvez valha a pena investigar um pouco a dialética. Podemos formular uma questão: por que os temas que partem da biografia e da existência emocional do escritor ou da realidade social objetiva, da história privada e da história coletiva portanto, reivindicam expressão sob uma forma mítica ou simbólica? Por outra, que relação se estabelece entre o mundo dos fatos políticos e das vivências privadas e este outro mundo da fantasia? – sempre supondo que, como sugere o poeta, não haja aí barreiras, mas transferências e comunicação.

A primeira volta no parafuso vem com o próprio conceito de símbolo. É esta a definição que Yeats, ainda jovem, fornece em “O simbolismo da poesia”:

Todos os sons, todas as cores, todas as formas, seja em virtude das suas energias pré-ordenadas ou de uma longa associação, evocam emoções indefiníveis e, todavia, precisas, ou, como eu prefiro pensar, invocam sobre nós certos poderes desencarnados, cujas pegadas sobre nossos corações chamamos emoções; e quando som, cor e forma estão em uma relação musical, uma bela relação entre si, tornam-se como se fosse um som, uma cor, uma forma, e evocam uma emoção que resulta das suas evocações distintas e é, não obstante, uma única emoção (Yeats, 1903, p. 243, tradução nossa).

Pode não parecer, mas *relação* é uma das palavras fundamentais do trecho. O sentido global do poema – aquela “única emoção” que o texto desperta – é o resultado exclusivo de uma combinação das imagens visuais e acústicas. Nisso, a poesia de Yeats revela sua afinidade com as técnicas do Imagismo ou do Vorticismo que lhe são contemporâneos na vanguarda literária londrina. Pois a concepção do poema como uma estrutura relacional, definida unicamente pelas relações internas de seus elementos, é no que afinal se precipitam tanto os símbolos de Yeats quanto o “acorde visual” e a “linguagem de sensações” de T. E. Hulme ou o “ritmo absoluto” de Ezra Pound e sua noção de imagem como comunicação “instantânea”. Isso não significa que os poemas de Yeats possam ser identificados àquelas formas “espaciais”, para empregar a expressão consagrada de Joseph Frank³, que substituem a progressão lógica por correspondências entre fragmentos e nas quais a imagem isolada é transformada na unidade mínima do discurso. Mas, sem embargo, o interesse de Yeats pela espiritualidade e pelo oculto pode ser ligado a muitas das mesmas preocupações que impulsionavam a exploração modernista da linguagem⁴.

A noção do poema como objeto autocentrado, que resulta da identidade de ideia e imagem (ou som), é uma dessas afinidades. A despeito de toda evasão do referente, poucos objetos podem ser tão materiais quanto um poema yeatsiano ou mais concretos do que ele graças a seu viço figurativo e à tessitura sonora ricamente trabalhada. A “Essência Divina” e os estados de “transe” que a imaginação cria são, a seu modo, tão materiais quanto a realidade a que escapam; afinal, a

3. Cf. FRANK, Joseph. *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick and London: Rutgers UP, 1991.

4. Peter Howarth (2012) explora sistematicamente essas afinidades em seu capítulo sobre Yeats. Para uma consideração mais detida do tema da imagem poética, remeto ao ensaio de Ronald Bush (1981). Bush procura demonstrar que as obras de Yeats, Pound e Eliot revelariam padrões semelhantes de desenvolvimento na última metade da década de 1910, girando em torno de um problema comum: produzir uma sequência poética longa que se comportasse como uma constelação de imagens relacionadas, recusando qualquer tecido conjuntivo de teor épico ou dramático.

“emoção” evocada se faz de cores, de formas e de sons. Yeats, no trecho citado, usa a metáfora da “música” para descrever a organização verbal sem referentes da poesia, uma metáfora herdada do simbolismo parisiense e que viria conhecer uma longa carreira nos ensaios de um certo T. S. Eliot, até chegar à transposição literária da música de câmara nos *Quatro Quartetos*. Mas podemos pensar na dança como uma imagem mais palpável do símbolo poético. Os campos de associação e sugestão abertos pelo símbolo na poesia parecem tão inseparáveis da materialidade do signo quanto os símbolos de Loïe Fuller o eram dos gestos de seu corpo e do jogo com luzes e panos de seda que tanto deslumbraram os *esthètes* parisienses, como mostrou Frank Kermode (1976) em seu ensaio sobre as relações entre o simbolismo e a dança. O impacto de Loïe Fuller e a voga do teatro japonês no último quartel do século XIX, como a popularidade dos *Ballets Russes* no começo do seguinte tinham, como mostra Kermode, muito a dizer à vanguarda: “A dança”, sustentava-se, “pertence a um período anterior à separação do eu e do mundo e, assim, atinge naturalmente aquela ‘unidade original’ que, segundo Barfield por exemplo, a poesia moderna só pode produzir por um grande e extenuante esforço de fusão” (Kermode, 1976, p. 25, tradução nossa).

Estou apenas repetindo uma lição de ortodoxia crítica ao insistir no desejo dos escritores modernistas de produzir, com seus poemas, formas orgânicas que resolvessem as antinomias de interior e exterior, parte e todo identificadas na realidade. Essa, porém, é uma maneira útil de reconhecer que mesmo a autorreferencialidade das formas modernistas absorveu um amplo conteúdo social.

Há outro nível no qual as “alegóricas quimeras” de Yeats revelam um sentido mundano. Yeats, como visto, identifica as emoções produzidas no poema à atuação de “poderes desencarnados”; as emoções, portanto, não devem ser pensadas como algo apenas privado, um conteúdo enunciativo que o poeta deposita na linguagem, mas pertencem a um espírito ou a uma força criativa impessoal – a *Anima Mundi* ou “Grande Memória” – da qual bebe o poeta. Escrever um poema é fazer com que uma experiência coletiva se encarne nos símbolos, e se isso é verdadeiro para todos os símbolos, é-o tanto mais quando possuem uma longa associação com uma cultura particular, como as figuras e histórias celtas de que Yeats se vale em sua literatura. A expressão de Donoghue (1987, p. 41) para essa coletividade contida nos símbolos que nos chegam por via do folclore e da arte é, ressoando Eliot, o “correlato subjetivo da história”; em outras palavras, todo aquele conjunto de atitudes, crenças e valores que singularizam uma comunidade. Não estranha, então, que Edward Said tenha visto no hermetismo de poeta seu momento social mais consequente, sem embargo de suas contradições. Pois a recuperação das lendas celtas – como Cuchulain e Oisin, mencionados nestes poemas – e mesmo o cultivo das relações com aquela grande, se bem que irreal, coletividade de almas desencarnadas, às quais Yeats (frequentador de séances e iniciado no ocultismo) era adepto, aparecem, na leitura de Saïd, como expressão de um “impulso para trás” [*drive backward*] (1990, p. 82) típico das literaturas que floresceram em contextos de oposição ao domínio colonial, no desejo de recuperar uma essência nativa não-adulterada pela experiência de expropriação territorial e cultural do Império. Um “impulso”, é bom frisá-lo, que Saïd não endossa. O nativismo está aqui como um conceito histórico, caracterizando uma prática artística condicionada pelo contexto colonial e por uma série de pressões que nós, leitores brasileiros, vindos de outra experiência literária periférica, conhecemos bem. Aliás, me parece que a dialética entre a elaboração formal culta, de corte cosmopolita, e uma espécie de vernáculo popular, que transpira de canções e lendas, poderia fornecer uma aproximação interessante entre Yeats e alguns poetas brasileiros.

Com relação à sua recepção entre os escritores modernistas, o terreno a cobrir seria extenso. Ezra Pound, que conviveu e trabalhou com Yeats durante sua célebre estadia conjunta no Stone Cottage, em Sussex, afirmou, em 1913, que ele era “o maior dos poetas que escrevem em inglês [...]. Suas contribuições para a arte inglesa são sobretudo negativas, isto é, ele limpou a poesia inglesa de muitos dos seus defeitos” (Pound, 1913, p. 125, tradução nossa). T. S. Eliot, que por vezes manifestara dissabor com a poesia do jovem Yeats, ao falar sobre o poeta no ano seguinte à sua morte, o elogiaria por ter sabido conservar um equilíbrio ideal entre as demandas da arte e as demandas da sociedade (2009, p. 307)⁵. Mas a apreciação mais incisiva que Eliot ofereceu de Yeats encontra-se em *Após Estranhos Deuses* (1934), sua investida contra o liberalismo e seus mal-estares sob o estandarte da tradição e da ortodoxia, na qual a criação, por parte de Yeats, de uma “religião individual” (o termo é de Eliot⁶) é tomada como sintomática da condição moderna. A situação paradoxal que o oxímoro expressa, segundo a qual o indivíduo deveria suprir, por invenção própria, os valores e as normas que a coletividade falha em lhe entregar, divisando uma “cultura” puramente poética e pessoal, também parece ser o que W. H. Auden encontrou em Yeats:

Yeats, como nós, se defrontou com o problema moderno, isto é, o de viver em uma sociedade onde os homens não têm mais o sustento de uma tradição sem saber dela, na qual, portanto, todo indivíduo que deseja trazer ordem e coerência ao fluxo de sensações, emoções e ideias que entram na sua consciência, de fora e de dentro, deve fazer deliberadamente para si mesmo o que, em eras passadas, teria sido feito por ele pela família, pelo costume, pela igreja e pelo Estado, a saber: a escolha dos princípios e pressupostos em nome dos quais ele pode dar sentido à experiência (Auden, 1948, p. 191-192, tradução nossa).

Essa interpretação leva longe no sentido de explicar por que tantos modernistas se empenharam em contrapor, como Yeats o coloca em “A Deserção dos Animais de Circo”, “imagens magistrais” a “Dejetos e sujeira nas sarjetas”. Essa, em todo caso, é uma maneira de interpretar a dialética de cotidiano e fantasia no poema de Yeats. Ela implica que a realidade referencial suscita o desenvolvimento de uma mitologia ou de uma simbologia que a substitui, mas para a qual continua sendo um referente “secreto” ou uma causa primeira. O império da vontade prática a que Yeats opunha a poesia e a ausência de uma coletividade nacional homogênea e em posse de si mesma constituem pressões muito reais diante das quais essas mitologias privadas formam uma constelação histórica específica, seja ao produzir a unidade orgânica de mente e corpo no poema, seja ao apontar para uma tradição rediviva e, através dela, à reconciliação do indivíduo com o coletivo. Ambos os problemas calaram fundo na poesia modernista de língua inglesa. Se os modernistas de fato resolveram os problemas que absorveram é, por óbvio, um ponto de contenda. Para não reviver a “ideologia do estético” (conforme o título de um livro de Terry Eagleton), seria melhor dizer que oferecem representações extremamente poderosas de uma atualidade histórica problemática, então sentida em carne viva, por assim dizer.

Uma última palavra. Vimos o tetrâmetro em dísticos rimados e a *ottava rima*. Essas são apenas duas das numerosas formas de que Yeats se valeu em seus poemas. Do vasto repertório que cultivou, podemos colher uma última amostra em “Política”, que mistura trímetros e tetrâmetros

5. O ensaio de Denis Donoghue (2010) oferece um sobrevoo das relações entre Yeats, Pound e Eliot.

6. Cf. Eliot, 1934, p. 44.

iâmbicos – versos de 6 e de 8 sílabas na tradução. A combinação desses metros é própria do verso de balada, mas Yeats usa-os sem respeitar sua estruturação tradicional e sem dividir o poema em estrofes. Um dos pontos de maior interesse da poesia do velho Yeats é sua tentativa de processar a realidade grosseira da violência revolucionária, algo já posto nas interrogações sem resposta de “O Homem e o Eco” e que também aflora, a seu modo, em “Política”⁷. Construído como um comentário à epígrafe de Thomas Mann, o poema flagra uma oposição entre a preocupação social, que compele à ação, e a felicidade pessoal. Esse já havia sido o tema de *Cathleen ni Houlihan*, mas lá o sacrifício individual era, se não justificado, ao menos compensado pela libertação do país e pela promessa da vida eterna dos mártires na memória coletiva. Aqui, porém, a oposição acha um termo médio na velhice. A finitude coloca sob suspeita o valor de toda empresa humana, os ideais políticos incluídos. Embora a oposição entre a paixão, que já não vibra, e a idade, que a impede de vibrar, ou entre o amor correspondido e a resposta aos “alarmes” da história, possa parecer incondicional, o fato de o poema se compor de uma única estrofe, em que todos esses pares se misturam, impede uma apreensão não inclusiva dos seus temas.

Serviu de base à tradução a edição *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, preparada por Peter Allt e Russell K. Alspach (1957).

TRADUÇÃO

O HOMEM E O ECO

Homem

Numa fenda chamada Aro
Debaixo da pedra, eu paro
Bem no fundo de algum recesso
A que a luz nunca teve acesso,
E meu segredo à pedra grito.
O que por mim foi feito e dito,
Hoje que estou doente e velho,
Vira uma questão, e eu me pego
Passando toda noite em claro,
Sem chegar às respostas, claro.
Terá minha peça mandado
O tiro inglês a alguns rapazes?
Terão meus versos oprimido
Daquela moça o crânio aflito?
Teria parado o que eu disse
O que fez que uma casa ruísse?
Tudo vai mal, e então me ocorre
Como é feliz quem deita e morre.

7. Peter Howarth (2012, p. 95-103) fornece uma discussão geral de como Yeats tenta resolver a realidade presente da violência política dentro de uma certa metafísica da história em ensaios e em poemas como “Leda e o cisne” [*Leda and the Swan*] e “Lápis-lazúli” [*Lapis Lazuli*].

Eco

Deita e morre.

Homem

É me furtar

À grande obra do pensar,
E furtar-me em vão. Dessa chaga,
Não há descanso, da aguilhada,
E empresa maior nunca houve
Do que limpar a ficha do homem.
Enquanto o homem guardar seu corpo,
Vinho ou amor trazem-lhe o sono,
Desperto agradece ao Senhor
Por ter um corpo e o seu torpor,
Mas sem o corpo ele não dorme,
E até de tudo estar conforme
O pensamento estar tranquilo,
Persegue as questões que eu persigo,
Vai a juízo em sua alma,
E, empresa feita, tudo afasta
Do seu intelecto e da fronte
E ele mergulha enfim na noite.

Eco

Enfim na noite.

Homem

Voz de pedra,

Ainda vamos fruir dela?
Que sabemos além de estarmos
Nós, frente a frente, neste espaço?
Mas basta, que eu perdi o tema,
A noite e o prazer sonhos lembram.
Um falcão atacou no alto,
Vindo do céu ou do penhasco,
Um coelho ferido geme,
Seu gemido distrai a mente.

A DESERÇÃO DOS ANIMAIS DE CIRCO

I

Andei atrás de um tema, andei em vão,
 Por umas seis semanas, todo dia.
 Sou homem acabado, e o coração
 Devia assim bastar-me; todavia,
 Quando jovem, no inverno ou no verão,
 Meus animais de circo se exibiam,
 Coches com lustro, o brioso rapaz,
 Leão e mulher, Deus sabe o que mais.

II

Que fazer, elencar velhas matérias?
 Oisin, primeiro, pelo mar vagando
 Entre ilhas e alegóricas quimeras,
 Vão prazer, vão combate, vão descanso,
 Temas do peito amargo, todos eram,
 Para enfeitar cortejos, velhos cantos;
 No que pensava quando o fiz partir,
 Se o seio da sua noiva eu mesmo quis?

Uma contraverdade deu-me a peça,
 “A Condessa Cathleen” eu a chamava;
 Por pena, louca, a alma ela vendera,
 Mas interveio o Céu para salvá-la.
 Aquela que eu amava se perdera,
 Pois tanto o fanatismo a escravizara,
 E um sonho em mim nasceu e num momento
 Foi dele o meu amor e o pensamento.

E quando o Cego e o Louco o pão roubaram
 Cuchulain enfrentou o mar bravio;
 O peito estava lá, mas vendo às claras,
 Foi o sonho em si que me possuiu:
 Caráter isolado pelos feitos
 Pro presente entreter e atar o tempo.
 Dei todo o meu amor ao palco e às cenas,
 E não às coisas de que são emblemas.

III

Imagens magistrais, porque completas
Na mente pura, mas do que geradas?
Dejetos e sujeira nas sarjetas,
Chaleiras e garrafas velhas, latas,
Ferros, ossos, trapos velhos, aquela
Porca junto ao caixa. Perdida a escada,
Onde todas começam, eu me deito:
No sórdido brechó que é o peito.

POLÍTICA

*Em nosso tempo, o destino do homem
se apresenta em termos políticos.*

Thomas Mann

Como eu, vendo essa garota,
Poderia pensar
Na política russa,
Na da Espanha ou de Roma?
Mas eis um homem viajado
Que sabe do que fala,
E ali tem um político
Bem lido e refletido,
Pode ser verdade o que dizem
Da guerra e seus alarmes,
Mas ah! Ser jovem outra vez
Para nos seus braços deitar-me.

REFERÊNCIAS

- AUDEN, W. H. Yeats as an Example. *The Kenyon Review*, v. 10, n. 2, p. 187-195, 1948.
- BRITTO, Paulo H. A reconstrução da forma na tradução de poesia. *Eutomia*, v. 1, n. 16, p. 102-117, 2015.
- BUSH, Ronald. The “Rhythm of Metaphor”: Yeats, Pound, Eliot, and the Unity of Image in Postsymbolist Poetry. In: BLOOMFIELD, Morton W. (ed.). *Allegory, Myth, and Symbol*. Cambridge and London: Harvard UP, 1981. p. 371-388.
- DONOGHUE, Denis. Three Presences: Yeats, Eliot, Pound. *The Hudson Review*, v. 62, n. 4, p. 563-582, 2010.
- DONOGHUE, Denis. Yeats: The Question of Symbolism. In: DONOGHUE, Denis. *We Irish: Essays on Irish Literature and Society*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987.
- ELIOT, T. S. *After Strange Gods*. London: Faber & Faber, 1934.
- ELIOT, T. S. Yeats. In: ELIOT, T. S. *On Poetry and Poets*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2009 [1943]. p. 295-308.
- HOWARTH, Peter. *The Cambridge Introduction to Modernist Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- KERMODE, Frank. Poet and Dancer Before Diaghilev. *Salmagundi*, n. 33/34, p. 23-47, 1976.
- POUND, Ezra. Status Rerum. *Poetry*, v. 1, n. 4, p. 123-125, jan. 1913. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/issue/70321/january-1913>. Último acesso em: 31 ago. 2025.
- SAID, Edward. Yeats and decolonization. In: EAGLETON, Terry; JAMESON, Fredric; SAID, Edward. *Nationalism, Colonialism, and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990. p. 69-88.
- VENDLER, Helen. *Our Secret Discipline: Yeats and Lyric Form*. Cambridge: The Belknap Press, 2007.
- YEATS, W. B. *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*. Editado por Peter Allt e Russell K. Alspach. New York: Macmillan, 1957.
- YEATS, W. B. *Ideas of Good and Evil*. 2nd ed. London: A. H. Bullen, 1903. p. 226-236.

LUÍS FELIPE FERRARI é doutorando junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. É bacharel em Letras e mestre em Teoria Literária pela USP. E-mail para contato: luis.ferrari@usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8775347387135561>.

TRANSPARÊNCIAS: IMAGINAR FUTUROS PARA QUE HAJA FUTURO

— FELIPE MARCONDES DA COSTA

RESUMO Este relato apresenta a experiência *transparências*, objetos concebidos a partir de poemas de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, e sua introdução em aulas sobre o Modernismo. A proposta buscou discutir o movimento para além da reiteração do cânone crítico, tratando os textos como matéria viva que ressoa na cidade de São Paulo de hoje. Para tanto, foram criados objetos híbridos: potes de vidro contendo água coletada do rio Tietê e terra da reserva indígena do Jaraguá, sobre as quais foram inscritos versos dos autores. O gesto visou ironizar a canonização institucional desses nomes e reativar a força insurgente de suas obras, articulando palavra poética, memória material e espaço urbano. No plano pedagógico, a coleta dos materiais e a apresentação dos objetos buscou engajar os estudantes. As indagações levantadas revelaram a potência da prática em abrir horizontes de interdisciplinaridade e imaginação de futuros. Mais do que conservar a memória modernista, a proposta convidou os estudantes a experimentar o gesto iconoclasta, dessacralizando o cânone e reinscrevendo-o no cotidiano urbano. Assim, *transparências* busca combinar crítica cultural, intervenção artística e prática de ensino, reafirmando a capacidade do Modernismo de instigar reflexão e invenção sobre cidade, natureza e cultura.

Palavras-chave: Modernismo; Interdisciplinaridade; Poesia; Cidade

ABSTRACT *This report presents the experience transparências, objects conceived from poems by Mário de Andrade and Oswald de Andrade, and their introduction in classes on Modernism. The proposal sought to discuss the movement beyond the reiteration of the critical canon, treating the texts as living matter that still resonates in today's São Paulo. To this end, hybrid objects were created: glass jars containing water collected from the Tietê River and soil from the Jaraguá Indigenous Reserve, upon which verses by the authors were inscribed. The gesture aimed to satirize the institutional canonization of these names and to reactivate the insurgent force of their works, articulating poetic word, material memory, and urban space. On the pedagogical level, the collection of materials and the presentation of the objects sought to engage students. The questions raised revealed the potential of the practice to open horizons of interdisciplinarity and the imagination of futures. More than preserving modernist memory, the proposal invited students to experience the iconoclastic gesture, desacralizing the canon and reinscribing it in everyday urban life. Thus, transparências seeks to combine cultural critique, artistic intervention, and teaching practice, reaffirming Modernism's capacity to instigate reflection and invention concerning city, nature, and culture.*

Keywords: Modernism; Interdisciplinarity; Poetry; City

PROPOSTA

É provável que um típico estudante de São Paulo do século XXI ouça os nomes de Mário de Andrade e Oswald de Andrade antes em referência a aparelhos culturais da cidade – biblioteca ou centro cultural – do que como autores que recorreram à prática artística como meio de dar forma à experiência. A institucionalização desses nomes pouco ajuda a contextualizar o grupo cujo projeto passava por aproximar das ruas – e decorar uma lista de características como liberdade temática, uso de linguagem coloquial, interesse na cultura popular e experimentação estética não é a forma mais proveitosa de se relacionar com essa aproximação. Tal canonização mais afasta que logra alcançar a cumplicidade de jovens leitores para com o frescor do gesto iconoclasta, tornando mais difícil a associação dessas celebradas figuras, com homenagens cravadas no coração da cidade, à ousadia que outrora lhes rendeu apupos e polêmicas. Uma alternativa promissora a esse impasse é apresentar índices concretos da passagem do tempo, revelando sua ação sobre o espaço urbano.

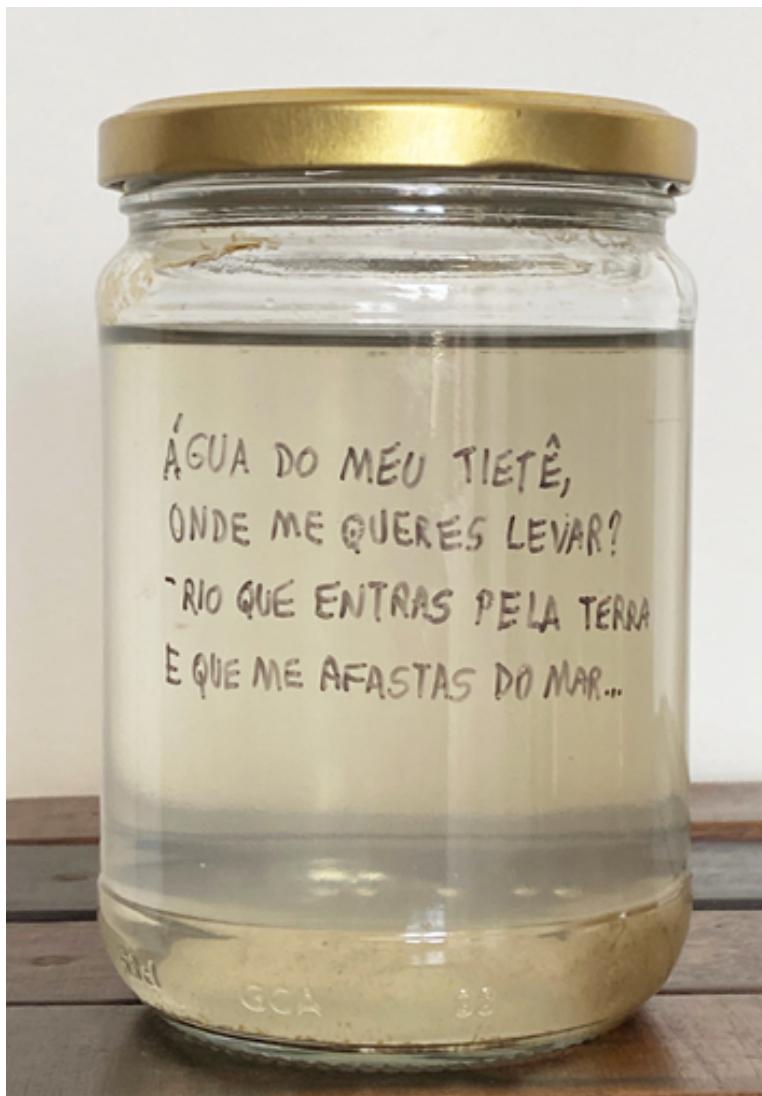
O tempo passou para a cidade e para os textos, mas a vitalidade destes parece se revigorar justamente no embate com as transformações paulistanas. Mais do que a conservação dos elementos citadinos referidos, são justamente as diferenças que comprovam a vida que percorre ambos – para o bem e para o mal. Desse modo, refazer os passos dos modernistas de primeira hora se torna uma travessia entre cidades: Mário tem sua meditação atravessada pelo mau cheiro do poluído Tietê e o erro dos portugueses apontado por Oswald persiste nas dificuldades enfrentadas para a demarcação da terra indígena do Jaraguá. A contradição é flagrante: a mesma cidade que celebra seus modernistas demonstra pouco apreço pelas causas que estes encamparam. Ainda que triste, tal constatação é um produtivo estímulo para o pensamento. A São Paulo dos modernistas existe em potência na São Paulo que ora habitamos.

Discutir a “fase heroica” do modernismo brasileiro para além da reiteração do cânone crítico impõe a tarefa de lidar com os textos como matéria viva, isto é, dessacralizá-los ao nos permitir tocá-los e deixá-los que nos toquem, reinscrevendo-os no cotidiano urbano. Assim, pensar como as formulações que conceberam ressoam um século depois e como suas questões podem ser alocadas na cidade atual requer que aquelas características – liberdade temática, uso de linguagem coloquial, interesse na cultura popular e experimentação estética – transcendam a mera repetição e sejam experimentadas em ação. É partindo desse pressuposto que surgiu *transparências*, objetos que transitam entre memória, documento e provocação.

Se no plano conceitual a proposta busca revitalizar o gesto modernista, no plano prático ela se realiza por meio da coleta. Sua realização demandou um duplo processo de recolha: selecionar nas obras dos modernistas referências à cidade e ir a campo colher fragmentos que remetessem às obras. A escolha de um recipiente aparentemente banal, que não chama a atenção para si, para inscrever os versos e depositar a memória material é uma tentativa de transformar um utensílio cotidiano numa cápsula do tempo: a compota passa a conter memória. A escrita caligráfica, contrastando com o recipiente industrializado, reforça um tom informal que deseja proximidade. A inscrição dos títulos nas tampas indica catalogação, de modo que os poemas adquirem autonomia em relação aos livros. Nesses objetos híbridos, a palavra poética encontra o território. A experimentação formal visa reafirmar as figuras modernistas não como monumentos, mas como vozes insurgentes que foram. O nome *transparências* ironiza a opacidade tanto da água turva do rio poluído quanto a obscuridade que atravessa os processos de posse de terras indígenas por particulares.

A MEDITAÇÃO SOBRE O TIETÊ

FIGURA 1 – *transparências* #1: A meditação sobre o Tietê



Fonte: Acervo do autor.

De Mário de Andrade, o já citado “A meditação sobre o Tietê”¹ logo se impôs como a mais sedutora possibilidade: recolher uma amostra das águas do rio retificado por si só já consiste numa aventura. Foi preciso ir à Ponte das Bandeiras, encher de pedras uma garrafa pet de dois

1. Presente em *Lira Paulistana*, livro póstumo publicado em 1945, “A meditação sobre o Tietê” é um dos últimos poemas escritos por Mário de Andrade. Como o poema é longo, o trecho selecionado foi a quadra inicial: “Água do meu Tietê, / Onde me queres levar? / – Rio que entras pela terra / E que me afastas do mar...”. ANDRADE, Mário de. *Poemas Completas*. São Paulo: Martins Fontes, 1966. p. 395.

litros cortada ao meio, baixá-la com um barbante, içá-la de volta equilibrando-a e, com todo o cuidado para não ter contato com a água, despejar parte de seu conteúdo no pote de vidro. A imagem dos detritos boiando na água armazenada contra a luz do sol de fim de tarde sobre a Marginal Tietê tem algo de hipnotizante. Essa coleta mereceu um vídeo que, a fim de instigar os estudantes, é apresentado antes do objeto propriamente dito. Na sequência, quando o recipiente é enfim exibido, os microrganismos e detritos flutuam em decorrência do movimento, o que encanta e enoja os estudantes que observam através dos versos de Mário.

FIGURA 2 – *transparências #1: A meditação sobre o Tietê (detalhe da tampa)*



Fonte: Acervo do autor.

Para além da óbvia perspectiva histórica, a interdisciplinaridade logo é introduzida pelas perguntas que atravessam fronteiras envolvendo geografia, biologia e química. “O rio é sujo de ponta a ponta?”, “Em que época o rio virou fedido?”, “Sua mão apodrece se o vidro quebrar e cair essa água?”, “Se tirar a tampa do vidro vai sair o mesmo cheiro do rio?” foram algumas das questões surgidas em turmas do sétimo ano do Ensino Fundamental nos anos de 2024 e 2025.

FIGURA 3 – *transparências* #2: erro de português

Fonte: Acervo do autor.

ERRO DE PORTUGUÊS

Já o pote com o solo da terra indígena do Jaraguá não é introduzido por vídeo, pois sua coleta não exigiu maiores sofisticações logísticas. Contudo, se o rio Tietê habita o imaginário da quase totalidade dos estudantes – ainda que seja novidade a prática esportiva e a presença de embarcações –, saber que há tribos habitando a cidade de São Paulo é uma informação nova para muitos, que consideram os “índios” uma espécie de seres míticos extintos já há muito. O poema

paradigmático da primeira fase do modernismo, “erro de português”², de Oswald de Andrade, propõe um deslocamento de perspectiva em sua crítica à colonização, estimulando um imaginário mais solar para a selva de pedras – e para o Brasil como um todo. Para apreender os versos integralmente é necessário se movimentar em torno do pote, e o baixo contraste entre o negro da escrita e o tom terroso do solo exige um esforço de leitura – assim como especular como seria se os índios tivessem influenciado o modo de vida dos invasores também requer algum esforço imaginativo.

FIGURA 4 – *transparências* #2: erro de português (detalhe da tampa)



Fonte: Acervo do autor.

“Se era tudo deles, quando as terras deixaram de pertencer a eles?”, “Como essas terras podem voltar a ser deles?”, “Desde quando eles vivem lá no Jaraguá?”, “Eles trabalham com o quê?”, “Eles ainda vestem roupa de índio?”, “Eles falam português?”, “Se a gente for lá, tem perigo de tomar flechada?” são exemplos de questionamentos que confrontam estereótipos e cujas respostas demandam a articulação de múltiplas disciplinas, tais como sociologia e antropologia.

2. O poema “erro de português” foi escrito em 1925 por Oswald de Andrade. No pote, foi escrito na íntegra: “Quando o português chegou/ Debaixo d’uma bruta chuva/ Vestiu o índio/ Que pena!/ Fosse uma manhã de sol/ O índio tinha desrido/ O português”. ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 183.

FIGURA 5 – transparências #1 e #2



Fonte: Acervo do autor.

Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade é, contraintuitivamente, o segundo livro de poemas do autor. A escolha do título, típica da autoironia do autor, concebe a escrita como exercício constante de aprendizado, prática que exige risco e disposição para experimentar e errar – como já defendia no *Manifesto Pau-Brasil* ao afirmar “A contribuição milionária de todos os erros”³. Se Oswald opera pela via da ironia, Mário de Andrade aposta no caminho institucional: idealizou e foi o primeiro a dirigir um órgão público voltado à cultura na cidade de São Paulo, oportunidade concreta para intervir na realidade social. Como diretor, planejou políticas públicas dirigidas à democratização da leitura, convicto na influência que esse movimento exerceia sobre a sensibilidade estética coletiva. Na contrastante atuação de ambos se expressam as estratégias plurais do modernismo em pensar e intervir no projeto de nação, reinscrevendo a ideia de país no passado e no futuro.

FUTURO

Se ao refletir sobre a relação entre cidade, natureza e cultura surgem questões como “Podemos visitar o Jaraguá?” ou “Quando tiraram as curvas do rio Tietê?”, que podem ser respondidas com

3. ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago e outros textos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017. p. 23.

dados concretos, pois se referem a conhecimentos consolidados, muitas outras – como “Quando todos vão ter direito à terra?” ou “Quando vamos poder nadar no rio Tietê de novo?” – reivindicam um exercício de imaginação de futuros, privilegiando a criação de imaginários: um futuro em que a água é limpa e a terra não é reduzida à especulação – como um futuro de outros tempos.⁴ Caso já não seja possível imaginar futuros, então já não restará futuro algum.

FELIPE MARCONDES DA COSTA é doutorando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Pela mesma universidade é mestre e graduado em Letras. É formado em Dramaturgia pela SP Escola de Teatro. É autor dos livros "rezar é juntar palavras com força" (Dulcinea Catadora, 2017) e "desencapados" (maio-maio, 2022). Contato: gumpfelipe@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2412526775408599>.

4. Como hoje os indígenas têm voz e já não precisam de alguém que fale em lugar deles, podemos evocar a célebre formulação de Ailton Krenak, que diz: “O Futuro é Ancestral”.

LAMPEJOS SOBRE A SÉRIE PULVÉREOS

— ISABELA VATAVUK

RESUMO O ensaio *Lampejos sobre a série Pulvéreos* apresenta o processo de desenvolvimento e questões relacionadas à série de pinturas *Pulvéreos*. Ela foi iniciada em 2023, e por ora, é composta por treze trabalhos realizados sobre chapas de gesso modulares. A série parte da observação de imagens de anúncios de apartamentos vazios, encontrados em sites imobiliários, e traduz essa visualidade em pinturas com tons de branco e cinzas claros. Ao longo do texto, a artista apresenta referências, relato de processos e técnicas utilizadas, além de possíveis chaves de leitura para a série.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Processo artístico; Pintura; Suportes não tradicionais; Pintura Monocromática

ABSTRACT *The essay Flashes on the Pulvéreos Series presents the development process and conceptual issues related to the Pulvéreos painting series. Initiated in 2023, it is currently composed of thirteen works executed on modular plaster panels. The series originates from the observation of images of empty apartments found on real estate websites, translating these visualities into paintings dominated by white and light gray tones. Throughout the text, the artist discusses references, describes processes and techniques used, and proposes possible interpretative keys for understanding the series.*

Keywords: Contemporary Art; Artistic Process; Painting; Non-traditional Supports; Monochromatic Painting

PULVÉREOS

Pulvéreos é uma série de pinturas iniciada em 2023 e ainda em andamento. Por ora, é composta por 13 trabalhos realizados sobre chapas de gesso modulares, cada uma medindo 61 x 61 x 3cm. A série parte da observação de imagens de anúncios de apartamentos vazios disponíveis para locação ou venda, encontrados em sites como *Zap Imóveis*, *Imovelweb* e afins. Os títulos das obras foram retirados diretamente das chamadas dos anúncios, como *Apartamento 2 quartos 1 banheiro 46m² - Vila Buarque*, *Apartamento com 2 quartos, 65m²* e *Apartamento com 2 Quartos para alugar, 50m² - Bom Retiro*. Para compor tais imagens, são utilizados tons de branco e cinzas claros, criando uma pintura com baixo contraste e variação tonal. Nas quatro primeiras pinturas, foram utilizadas tinta a óleo e acrílica, enquanto nas demais apenas acrílica. Além disso, o piso do ambiente principal retratado nos trabalhos não é pintado, expondo o material bruto do suporte. O título *Pulvéreos* faz referência ao gesso, material em pó que, ao ser misturado com água passa ao estado líquido, para então sofrer reações químicas que o tornam sólido. Ainda assim, o material se desfaz facilmente em pó.

INTRODUÇÃO

Ao planejar este texto sobre minha série de trabalhos, comecei organizando-o em uma estrutura “clássica”: motivação, ou seja, as necessidades que me moveram em direção ao trabalho artístico; referências, obras de outros artistas que serviram de base e se relacionam com a série; processo, os passos tomados na execução das obras; e conclusão, sobre a “obra finalizada” e possíveis leituras que eu e outras pessoas fizemos sobre ela. Essa linearidade me causou um grande incômodo, pois transmite a ideia de que existe uma ordem abstrata e sequencial nesse processo de criação. No entanto, a lógica de pensamento e elaboração das imagens reproduzidas nesta revista se deu de forma muito mais caótica e espiralar. Em uma tentativa de aproximar o leitor de tal lógica de pensamento, optei pela escrita em fragmentos – ou melhor, lampejos – do que envolveu e ainda envolve a criação desses trabalhos.

O diretor de cinema Andrei Tarkovski em *Esculpir o Tempo*, livro em que expõe sua poética cinematográfica, apresenta uma forma semelhante de pensar o fazer artístico. Ao comentar sobre seus filmes, contrapõe-se à lógica da dramaturgia tradicional, que privilegia uma sequência linear das ações. Para ele, essa estrutura “fundamenta-se em uma interpretação simplista da complexidade da existência” (Tarkovski, 2023, p. 17), uma vez que, segundo sua concepção, a característica principal do cinema é expor a lógica do pensamento e da vida. Desse modo, seria impossível seguir tal estrutura linear. Para ele, essa forma de pensamento se aproximaria à “demonstração de um teorema” (ibidem) – ou, no caso de um texto reflexivo sobre um trabalho artístico, uma explicação da obra em questão, fechando a interpretação em uma narrativa. Meditando sobre o processo artístico, ele afirma que

a criação de imagens é regida pela dinâmica da revelação. Trata-se de uma espécie de lampejos súbitos de iluminação – como olhos cegos que começam a enxergar, não em relação às partes, mas ao todo, ao infinito, àquilo que não se ajusta ao pensamento consciente. (Tarkovski, 2023, p. 44)

Tomando esses conceitos estéticos como eixo, os lampejos aqui escritos são fragmentos que constituem uma nuvem mental de experiências, referências e reflexões que envolvem a série *Pulváreos*. Essa nuvem procura alargar a compreensão do público sobre a série, sem fechá-la em conclusões definitivas, apenas oferecendo contextos para a obra e possíveis chaves de leitura.

COTIDIANO

A artista Wilma Martins (1934-2022) realizou entre os anos de 1974 e 1984 a série *Cotidiano*, com trabalhos que englobam desenhos, litografias e pinturas. Nela, a artista retrata o ambiente doméstico utilizando tons de branco e cinzas claros nas pinturas, enquanto nos desenhos há apenas linhas. Em meio a esses ambientes, surgem pequenas paisagens, vegetações e animais coloridos. Crocodilos saindo de um maço de jornal apoiado em uma mesa com outros objetos, um céu com nuvens se revela a partir da fumaça de uma panela de pressão, um lago com montanhas contido em uma gaveta de uma estante. O jornalista Nelson Merlin, no artigo “Cinza, um jogo feliz de Wilma Martins”, para a *Folha de São Paulo*, define esses elementos em tons de cinza esbranquiçados como um “sono sem sonhos” (Melin, 2015, p. 90) do espaço tempo-domésticos. Esse ambiente é rompido pelo colorido dos animais em escala de bibelô.

Figura 1 – Reprodução da obra *Sem título* (1979), da série *Cotidiano*, de Wilma Martins.



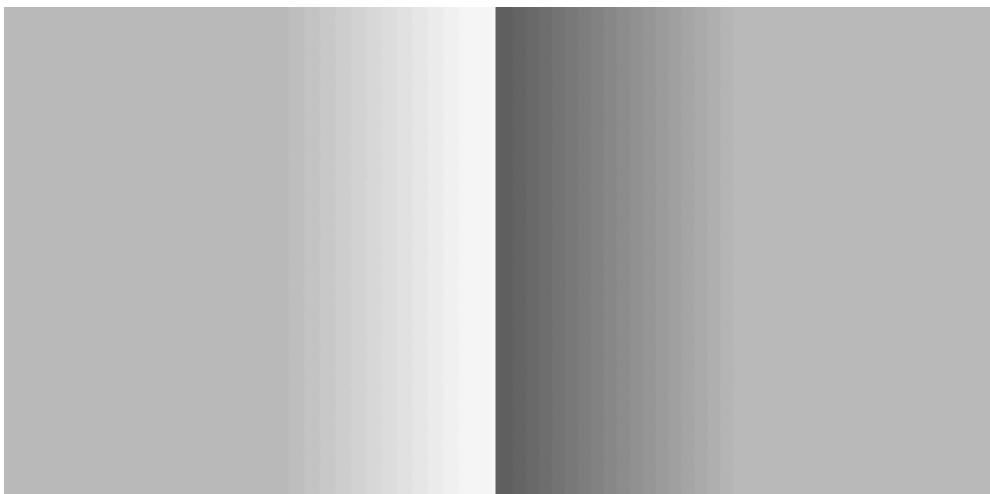
Acrílica sobre tela. 101 x 74,5 cm. Fonte: Galeria Galatea. Disponível em: <https://galatea.art/exhibitions/112-wilma-martins-territorios-interiores/>.

Meu primeiro contato com a série foi durante a 32ª Bienal de São Paulo, em 2016, mas ela apenas passou a ser uma referência marcante a partir de 2020, quando a memória dessas pinturas me instigou e me provou ser possível utilizar uma paleta reduzida a tons de branco e cinzas claros, com baixíssima visibilidade. Entendo que a maioria das leituras sobre o trabalho sejam sobre a fabulação do espaço interno e encantamento do cotidiano, porém o que mais me interessa nela são as pinturas e questões formais, como o uso dessa paleta restrita. A técnica e maneira de pintar desenvolvidas nessa série são influências fundamentais na série *Pulvéreos*. É a essa série que recorro quando surgem questões de ordem formal.

ILUSÕES DE ÓTICA

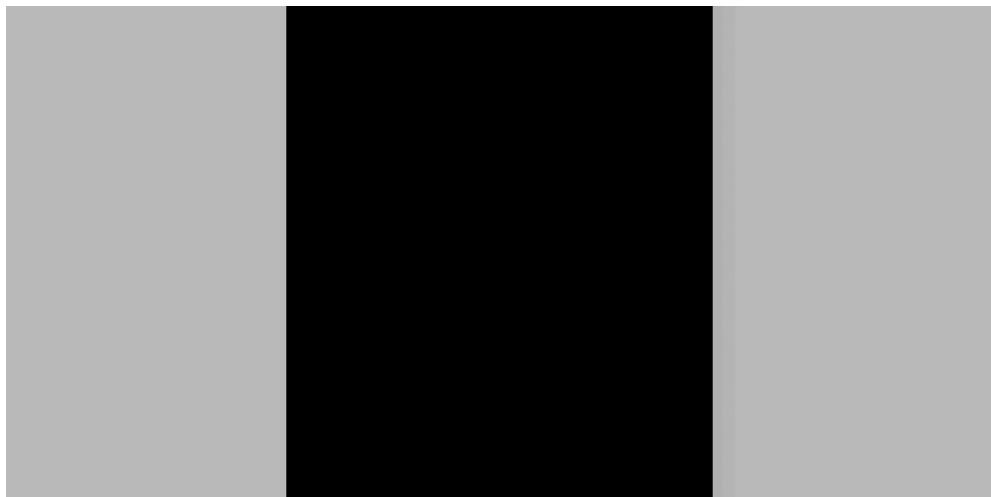
As primeiras pinturas da série que produzi tinham mais cinzas, e estes tinham tons mais escuros. Conforme fui adquirindo maior experiência, a gama de tons utilizados para causar a ilusão de profundidade dos ambientes foi se reduzindo. A maior parte da pintura é feita com Branco de Titânio, algumas partes são pintadas com cinzas claros feitos de tinta branca com Preto de Marfim. Para usar uma paleta tão restrita e ainda assim criar alguma visibilidade entre elementos da imagem recorro a ilusões de ótica que criam a percepção de haver mais tons. Entre esses “truques” estão: Ilusão de Cornsweet e o efeito das Bandas de Chevreul-Mach.

Figura 2 – Ilusão de Cornsweet: efeito de contraste causado pelo gradiente de luminosidade.



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Cornsweet_illusion.

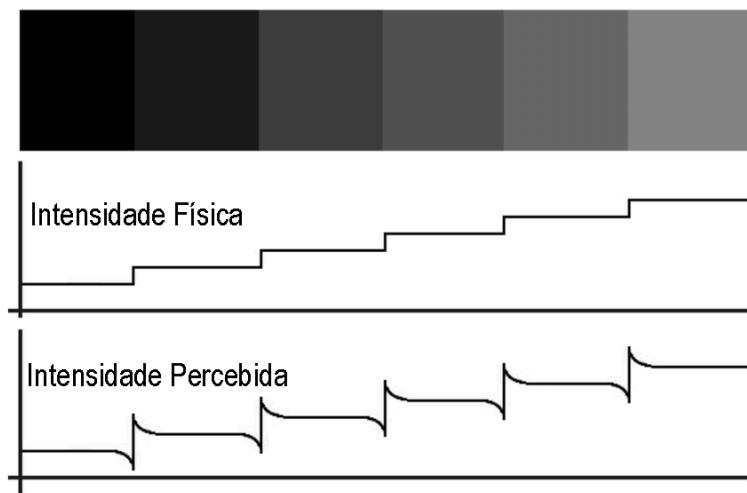
Figura 3 – Ilusão de Cornsweet: revelação da igualdade tonal após o bloqueio do gradiente.



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Cornsweet_illusion.

A Ilusão de Cornsweet mostra que duas áreas com a mesma cor podem parecer terem cores diferentes, a depender do gradiente de luminosidade ao redor. Na figura 2, o tom de cinza nas extremidades é o mesmo. No entanto, à esquerda ele parece mais claro por estar em um gradiente que se mistura com o branco; já à direita parece mais escuro por estar em um gradiente que se conecta a um tom de cinza mais escuro. Quando tapamos o gradiente, como mostrado na figura 3, utilizando um quadrado preto que oculta essa transição, torna-se evidente que as extremidades têm exatamente o mesmo tom.

Figura 4 – Ilusão das Bandas de Chevreul-Mach



Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Chevreul-Mach-bands-illusion-3-wherein-around-the-edges-of-regions-of-uniform_fig1_314715394. Tradução da legenda pela autora.

Outro efeito semelhante ocorre na ilusão das Bandas de Chevreul-Mach. Elas demonstram que, quando cores ou tons de mesma cor são colocados lado a lado com contrastes de luminosidade acentuados, ocorre uma ilusão dos tons escuros: estes parecem ainda mais escuros, enquanto os tons claros ainda mais claros. Como mostra a Figura 4, na fronteira entre o preto e o cinza escuro, a percepção do preto é de ser mais escuro do que ele de fato é, ao passo que nessa zona de divisão o cinza parece ser mais claro do que no resto da faixa de mesma cor. O fenômeno se repete com as outras luminosidades da escala de cinzas. Ambos efeitos passam a impressão de que há uma maior variedade de tons de cinza na imagem, mesmo que, fisicamente, isso não ocorra.

EXCESSO E FALTA

A sensibilidade com a qual olhamos, nos conectamos e interpretamos trabalhos de arte e imagens é modificada por nossa relação com o mundo. Hoje, consumimos muitas imagens pelas redes sociais, seja de natureza artística, informativa ou de entretenimento. Gastamos muitas horas diante dos aparelhos móveis, especialmente depois do distanciamento social imposto pela Covid-19. Esse uso das redes já se tornou uma banalidade em nossa rotina. A ligação com esse meio altera a sensibilidade e o modo como vemos e produzimos imagens. Os algoritmos priorizam conteúdos histrionicos, feitos para impactar rapidamente quem os vê. Assim, geram maior engajamento, uma das principais moedas de troca das redes sociais que, ao lado da coleta de dados, regem a economia da atenção.

Em *A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica* (1936), Walter Benjamin já identificava que, no contexto da industrialização e da cultura de massa, as mídias têm como propósito principal a distração. Seu efeito sobre o público é direto e impactante, devendo inclusive “suscitar a indignação pública” (Benjamin, 1987, p. 191). Por outro lado, nas produções que resistem às exigências da indústria cultural, o público busca uma experiência de outra ordem. Nessas obras, encontra-se espaço para o recolhimento e para o cultivo de sua subjetividade. Benjamin exemplifica essa relação estética ao afirmar que “quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao terminar seu quadro” (Benjamin, 1987, p. 193). Obras que seguem esse exemplo são os filmes contemplativos do já citado Tarkovski e o filme *Dias Perfeitos*, dirigido por Wim Wenders, em que o cotidiano banal do protagonista é valorizado na simplicidade que o constitui.

Do excesso sinestésico gerado pelas redes surge o esvaziamento, seja como oposição crítica, motivando a criação de imagens que não operam na mesma lógica, ou mesmo como efeito rebote letárgico e angustiante fruto dos picos de dopamina. As pinturas com tons de branco e cinzas claros de ambientes vazios se inscrevem nesse campo da ausência e do quase-invisível. Os trabalhos da série *Pulvéreos* não são percebidos de imediato, e, frequentemente, quando recebo visitas em meu ateliê, há pessoas que relatam achar que as minhas pinturas já acabadas são, na realidade, materiais brutos. No espaço expositivo ou no ateliê há uma demora para notar a pintura. Os trabalhos demandam uma atenção longa e ativada do público e, muitas vezes, passam despercebidos. Essa relação com o espectador se distancia radicalmente da lógica de captação instantânea típica das redes sociais. Ela exige disponibilidade, tempo e silêncio.

A variação sutil de tons também impõe dificuldades para uma boa captação por câmeras fotográficas. Mesmo fotografias profissionais de arte, que se aproximam mais da integralidade do

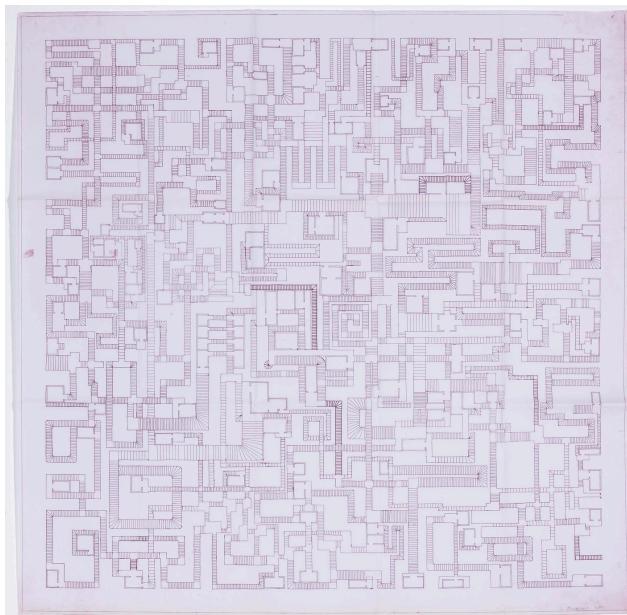
trabalho, são notavelmente diferentes do contato presencial com o trabalho. A iluminação do espaço é outro aspecto que modifica a experiência do público. Lugares pouco iluminados tornam a imagem quase imperceptível, acentuando ainda mais sua condição de presença rarefeita.

ESPAÇOS LABIRÍNTICOS

As *Heliografias* de León Ferrari são plantas arquitetônicas de construções e estruturas urbanas ilógicas e labirínticas. Entre essas organizações espaciais é possível reconhecer viadutos que levam a lugar nenhum repletos de carros, o andar de uma construção em que há apenas escadas, uma cidade cujos ambientes internos estão interligados e neles há somente camas, por exemplo. Todos esses espaços são representados por meio de signos do desenho técnico arquitetônico em impressões heliográficas, técnica de reprodução de imagens em que se utiliza luz ultravioleta para gravar sobre uma superfície preparada quimicamente, muito utilizada para reproduzir plantas de construções. De acordo com o arquiteto, curador e diretor do Museo Nacional de Bellas Artes em Buenos Aires, Andrés Duprat, no catálogo da retrospectiva da carreira do artista no museu em que trabalha, intitulada de *Recurrencias*, as obras dessa série

com esses elementos [do desenho projetual] – simples e familiares –, compõe obras complexas nas quais aborda tópicos da condição humana: as situações de abuso de poder, as hierarquias, a massificação, a uniformidade, a disciplina, a superlotação, a exploração, a submissão e a desesperança (Museo Nacional de Bellas Artes, 2023, p. 295).

Figura 5 – Reprodução da obra *Escalera* (Escadas), 1983, de Leon Ferrari



Heliografia sobre papel. 101,5 x 101 cm. Fonte: Museo Reina Sofia. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/en/collections/artwork/escalera-stair>.

A série *Saunas e Banhos* de Adriana Varejão, assim como as *Heliografias*, também se voltam para o espaço como ambiente labiríntico e desconcertante. Suas obras são monocromáticas e a geometria ocupa um papel importante, tanto na perspectiva quanto na malha dos azulejos presentes nas paredes e no piso. Tais elementos formais, somados aos títulos que sugerem uma figura humana inaparente, geram uma atmosfera de tensão, além da suspensão do tempo e do espaço. Muitos desses trabalhos possuem grandes dimensões, como *O colecionador*, que tem 3,20 x 7,50 m. Tais ambientes, pintados em uma escala arquitetônica criam uma ilusão que convida o espectador a projetar um espaço virtual para além do espaço expositivo. Em uma conversa com um educador do Instituto Inhotim, soube que muitas pessoas acabam colidindo com a pintura, acreditando não se tratar de uma obra bidimensional, mas de um outro ambiente do pavilhão da artista.

Figura 6 – Reprodução da obra *O colecionador* (2008) da Adriana Varejão.



Óleo sobre tela. 320 x 750 cm. Fonte: Instituto Inhotim. Disponível em:
<https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/o-colecionador/>.

ESPECULAÇÃO IMOBILIÁRIA

A cidade de São Paulo mudou radicalmente durante a pandemia, especialmente bairros centrais como Santa Cecília, Vila Buarque e Barra Funda. O barulho de construção vinha tanto das ruas quanto do interior dos apartamentos. Muitas pessoas adaptaram as suas casas a fim de passar mais tempo nelas, fazendo melhorias no escritório com intenção de permitir que a família pudesse trabalhar e estudar. Mas também houve um *boom* imobiliário que atacou selvagemente esses bairros, tornando impossível (e isso continua) sair de casa sem se deparar com um canteiro de

obras. Com medo do vírus afetar o mercado financeiro, mudanças no Plano Diretor e a queda global das taxas de juros, muitas construtoras e investidores começaram a injetar cada vez mais dinheiro na construção civil, setor considerado essencial durante o distanciamento social e que permaneceu aquecido. Artur Boligian Neto, na dissertação *Pandemia imobiliária: Notas críticas sobre o boom do setor residencial durante a crise do coronavírus*, aponta que um estudo da consultoria imobiliária britânica Knight Frank mostrou que no último trimestre de 2021 houve o maior aumento nos preços dos imóveis em 18 anos nas 150 cidades analisadas.

Tal velocidade recorde na construção faz com que muitos desses novos apartamentos sejam construídos com materiais mais baratos e de menor qualidade: pisos que quebram com maior facilidade, paredes finas de *drywall* com baixo isolamento acústico e metais com menor durabilidade.

MATERIAIS NÃO TRADICIONAIS DE PINTURA

Tradicionalmente reconhecido como o melhor suporte para receber o óleo e a acrílica, a tela esticada em chassi é um item que faz com que uma obra seja mais prontamente reconhecível como “arte”. As vanguardas artísticas antes e após Segunda Guerra Mundial já utilizavam materiais do mundo cotidiano: de mictórios a sangue humano e animais mortos para objetos escultóricos, corpos humanos (vivos) nas performances e ações, papéis de documentos e jornais como registro e suporte para outras atividades artísticas. Esse uso demonstra que o material escolhido carrega valor simbólico da obra, tornando necessário ter consciência na escolha dos materiais trabalhados. A tela é utilizada na pintura desde a Renascença, popularizando-se por ser mais fácil de transportar do que suportes como madeira ou paredes. Desde então, continua sendo amplamente utilizada por diversos artistas, como as já citadas Adriana Varejão e Wilma Martins.

Pensando na renovação de linguagem como algo fundamental na arte, ou seja, abordar um assunto de forma nova, é imprescindível utilizar signos – o que inclui materiais – não desgastados e fora do lugar-comum. A poeta Marília Garcia, no livro *Pensar com as mãos*, ao refletir sobre a poética de Henri Michaux discorre sobre o quanto é importante se contrapor à poesia anterior para criar novos tipos de percepção, “como se um novo tempo exigisse limpar a couraça do poema para poder construir novas formas de dizer” (Garcia, 2025, p. 43). Sua reflexão se origina da dificuldade de utilizar na poesia um termo tão gasto, batido e cheio de conotações como “coração”. Ela então traz como exemplo a anedota de quando João Cabral de Melo Neto pergunta a Vinícius de Moraes: “Será que você não tem outra víscera para cantar?” (Garcia, 2025, p. 44). No caso da pintura, não se trata de abandonar a tela esticada em chassi, mas de estar consciente da carga simbólica e histórica que o suporte carrega e das implicações de sua escolha.

A série *Pulvéreos* utiliza placas de gesso modulares como suporte. Essas placas são compradas em lojas de materiais de construção, voltadas para acabamentos em gesso. Seu uso mais comum é para forro de tetos de ambientes internos. O gesso é também um material utilizado na pintura para a preparação de telas e madeiras, tornando o suporte mais absorvente. Na série, esse material cria um efeito de *mise en abyme*, narrativa em abismo, visto que as imagens são de interiores de apartamentos e o material é utilizado na construção dos interiores. Outro ponto útil é que o gesso já tem coloração branca, o que facilita a pintura com tons de cinzas claro e branco. Inclusive, em algumas partes das pinturas, como nos pisos, não há a aplicação de tinta, deixando o material cru à mostra.

CONTINUAÇÕES

Mesmo depois de 13 pinturas, a série não está finalizada. Ainda há espaço para novos trabalhos em condições similares, ainda que os trabalhos até aqui tenham despertado a vontade de investigar coisas novas. Uma dessas inquietações é pensar o espaço expositivo como elemento constituinte da pintura. Assim como discorri amplamente sobre o uso de materiais não tradicionais, também considero fundamental refletir sobre o modo de montagem como parte integrante do trabalho e que estabelece significado, ao invés de automaticamente pregá-lo na parede à altura dos olhos. Um exemplo são os trabalhos da série *Ninhos de Poeira*, pinturas também em tons de branco sobre chapas de madeiras cobertas de gesso, cujos tamanhos são 120 x 70 cm e 100 x 80 cm. As imagens pintadas são quinas de cantos de parede, e os trabalhos ficam montados justamente em cantos de parede no espaço expositivo, criando um efeito de *trompe l'oil*¹.

Figura 7 – Reprodução da obra *Encurralado* (2024) de Isabela Vatavuk.



Gesso acrílico e tinta acrílica sobre mdf coberto de gesso. 100 x 80 cm. Fotografia de Ivan Padovani. Fonte: acervo da autora.

1. Em francês: enganar o olho. Na pintura, refere-se a criar uma ilusão para que o objeto bidimensional se pareça tridimensional.

Outro exemplo de como incorporar o espaço expositivo no trabalho é a série que estou desenvolvendo, *O Banquete de Satie*. Nela, utilizo materiais transparentes como PVC, chapas de acrílico e acetato como suporte. A sombra e luz projetadas pela pintura sobre a parede são incorporadas como elementos pictóricos. Esse “negativo” se revela pelas partes do suporte em que não há tinta, permitindo que a visão vaze através da pintura e perceba a parede e suas sombras. Assim, a obra necessita dos elementos do espaço de exposição para se realizar, como a parede branca, a luz e a sombra projetada.

Figura 8 – Reprodução da obra *Banquete de Satie* (2025) de Isabela Vatavuk.



59,5 x 40,5 cm. PVC transparente, tinta acrílica, tinta óleo, gesso acrílico, pregos longos, sombra e luz projetadas sobre paredes brancas. Fotografia de Estúdio em Obra. Acervo da Autora.

Essa série também é fruto de um interesse advindo do processo de *Pulvéreos*: o de expandir a técnica de pintura em tons de branco para além dos ambientes arquitetônicos. O que mobilizou esse experimento foi a curiosidade sobre como retratar outros elementos, com formas mais orgânicas, e texturas diferentes da geometria das paredes lisas ainda utilizando uma paleta extremamente restrita. Esse desejo ganhou mais corpo quando soube que o músico Erick Satie, durante um período de sua vida comeu exclusivamente alimentos brancos. Assim, apenas comidas, bebidas e louças brancas ou transparentes são representadas nas pinturas sobre suportes transparentes.

Além dos trabalhos que respondem a questões que emergiram no processo de *Pulvéreos*, as exposições e o contato com o público proporcionam novos contextos e leituras sobre a série. Alguns dos retornos que me fazem pensar foram comentários como “A pintura é uma metáfora para a própria pintura, um espaço em branco. Seja pela cor, ou pelo vazio na arquitetura, que remete à tela em branco antes de ser utilizada”. Outros depoimentos apontam para uma relação mais pessoal como “Esse era o espaço que eu queria ter. Preciso de algum lugar para ficar sozinha”, ou ainda “Estou passando por um período deprimido e quando olho para a sua pintura me lembro da angústia de quando chego em casa”.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 165-196.
- CERQUEIRA, Fátima Nader Simões. Monocromia, antropomorfia e persuasão. In. MARTINS, Maria Virginia Gordilho; HERNÁNDEZ, Maria Hermínia Olivera (Org.) *Anais do 19º Encontro da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Cachoeira: ANPAP, 2010. p. 353-366.
- GARCIA, Marília. *Pensar com as mãos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2025.
- INHOTIM Instituto Cultural. [s.d.]. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/>. Acesso em: 14 out. 2025.
- MARTINS, Wilma. *Wilma Martins: territórios interiores*. São Paulo: Galatea, 2025. Catálogo de exposição realizada na Galeria Galatea, São Paulo, de 23 de agosto a 18 de outubro de 2025.
- MELIN, Nelson. Cinza, um jogo feliz de Wilma Martins. In: MORAIS, Frederico (Org.). *Wilma Martins*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015. p. 90.
- MORAIS, Frederico (Org.). *Wilma Martins*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.
- MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *León Ferrari: recurrencias*. Cidade Autônoma de Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2023. Catálogo de exposição realizada no Museo Nacional de Bellas Artes, Cidade Autônoma de Buenos Aires, em 2023.
- NETO, Artur Boligian. *Pandemia imobiliária: uma análise crítica do setor imobiliário durante a crise do coronavírus*. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2023.

ISABELA VATAVUK é artista visual e professora. Formou-se em Licenciatura em Artes Visuais pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) em 2024. Em sua prática artística, pesquisa a pintura em suportes não tradicionais, utilizando materiais da construção civil, como gesso, entulho e PVC. Seu interesse recai sobre o uso de tons de branco e cinzas claros, explorando uma paleta de baixo contraste e variação tonal. A arquitetura é um dos temas centrais de seu trabalho, seja na relação com o espaço expositivo como parte das obras, ou pelo uso de imagens e materiais que remetem a estruturas arquitetônicas. Isabela participou de exposições como a 53ª Anual de Artes Visuais da FAAP, no Museu de Arte Brasileira, o 53º Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba e o 50º Salão de Arte de Ribeirão Preto. Contato: bella.vatavuk@outlook.com.

REPRODUÇÕES DE OBRAS DA SÉRIE PULVÉREOS

Figura 9 – Reprodução da obra *Apartamento com 3 quartos e com cozinha, 75 m2 na Zona Oeste* (2024) de Isabela Vatavuk



61 x 61 x 3 cm. Tinta acrílica sobre chapa modular de gesso. Fotografia de Ivan Padovani. Acervo da autora

Figura 10 – Detalhe da obra *Apartamento com 3 quartos e com cozinha, 75 m2 na Zona Oeste* (2024) de Isabela Vatavuk



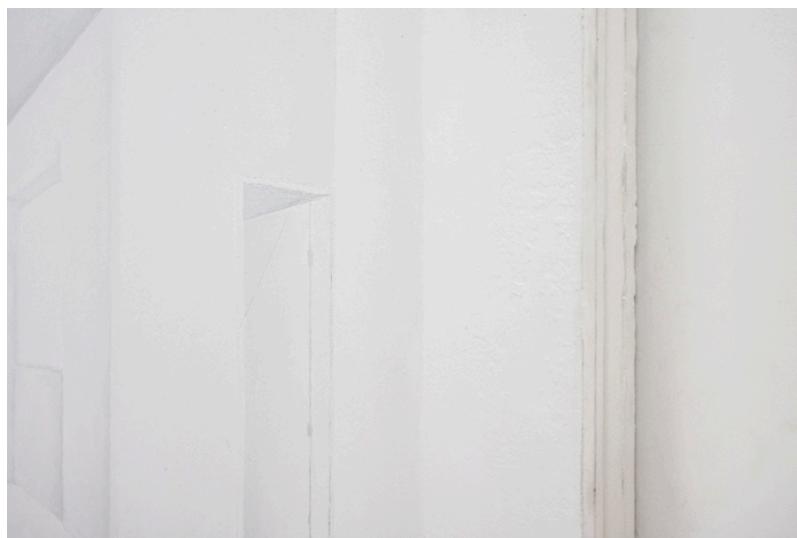
61 x 61 x 3 cm. Tinta acrílica sobre chapa modular de gesso. Fotografia de Ivan Padovani. Acervo da autora

Figura 11 – Reprodução da obra *Apartamento com 2 quartos, 40 m² em Pinheiros, São Paulo (2024)* de Isabela Vatavuk



61 x 61 x 3 cm. Tinta acrílica sobre chapa modular de gesso. Fotografia de Ivan Padovani. Acervo da autora

Figura 12 – Detalhe da obra *Apartamento com 2 quartos, 40 m² em Pinheiros, São Paulo (2024)* de Isabela Vatavuk



61 x 61 x 3 cm. Tinta acrílica sobre chapa modular de gesso. Fotografia de Ivan Padovani. Acervo da autora

Figura 13 – Reprodução da obra *Apartamento com 2 quartos, 65m2* (2025) de Isabela Vatavuk



61 x 61 x 3 cm. Tinta acrílica sobre chapa modular de gesso. Fotografia de Ivan Padovani. Acervo da autora

Figura 14 – Detalhe da obra *Apartamento com 2 quartos, 65m2* (2025) de Isabela Vatavuk



61 x 61 x 3 cm. Tinta acrílica sobre chapa modular de gesso. Fotografia de Ivan Padovani. Acervo da autora

ENSAIOS TEMÁTICOS

MODERNISMOS: TEXTOS E CONTEXTOS

NA VERTIGEM DA QUEDA: NOTAS SOBRE UM NARRADOR SINGULAR

— DIMITRI TAKAMATSU ARANTES

RESUMO O artigo investiga a construção do ponto de vista narrativo no romance *A consciência de Zeno* (1923), de Italo Svevo. Trata-se de uma obra experimental, cujo narrador recorre a expedientes formais variados com o fim de retoricamente normalizar o seu modo cínico de proceder. Com isso, sua visada nada confiável e mesmo vertiginosa acaba por permitir uma inusitada aproximação com certo leitor brasileiro, habituado com a desfaçatez do narrador volúvel desde a obra de Machado de Assis. O cinismo torna-se, assim, um terreno comum na experiência estética europeia e brasileira.

Palavras-chave: A consciência de Zeno; Italo Svevo; Narrador não confiável.

ABSTRACT *This article investigates the construction of the narrative point of view in Italo Svevo's novel Zeno's Conscience (1923). In this experimental narrative, the narrator constructs formal elements to rhetorically normalize his cynical behavior. Thus, his unreliable and even dizzying point of view invites an unexpected comparison: for the Brazilian reader familiar with the cynical narrator inaugurated by Machado de Assis, the cynicism becomes a common ground in the European and Brazilian aesthetic experience.*

Keywords: Zeno's Conscience; Italo Svevo; Unreliable narrator.

*Na vertigem da queda
 a calma novamente se insinua.
 Por que tentei voar se sempre soube
 Que jamais de meu braço uma asa emerge?*

— Bento Prado Jr., *Na calma da queda*

No início da década de 1930, tratando da poesia de Erich Kästner e dos desenganos da nova objetividade que então se insinuava na arte alemã, Walter Benjamin oferece um diagnóstico desalentado para o horizonte estético-político nos estertores da República de Weimar: a “melancolia de esquerda” nomeada pelo filósofo é resumida pela imagem inquietante da “estupidez torturada” (Benjamin, 1994, p. 77), isto é, a existência do trabalhador privada de sentido, administrada e espoliada ao limite, cuja expressão da força produtiva somente pode ganhar corporeidade por meio da acumulação primitiva. Para Benjamin, os versos de Kästner constituem uma espécie de falsa consciência estética justamente porque advogam para si uma percepção dita mais realista, mais aguda — e, por extensão, mais à esquerda. É como se o poeta, apoiado em premissas anunciadas com convicção, verdadeiras apenas na superfície, escamoteasse o efeito disparatado da própria forma literária; esta, porém, não deixa escapar seu descompasso ideológico¹. Ainda conforme o filósofo, o complexo desdobramento da lírica de Kästner subsume a dimensão diacrônica da estética, em que figura “a última metamorfose da melancolia, em sua história de dois mil anos” (Benjamin, 1994, p. 77). Em síntese, o argumento acusa um tipo de ilusão que permeia a inovação proposta pela nova objetividade, que resvala, por sua vez, no que poderíamos chamar de *razão clínica*.

Não obstante a distância que nos separa da República de Weimar e da poesia de Kästner, a referência ao ensaio “Melancolia de esquerda” vale por mais de uma razão. Ao leitor brasileiro de nossos dias talvez convenha reconhecer, em primeiro lugar, a amplitude, variação e dubiedade da obra de arte modernista. Nela, o tempo é tema e forma: passado e presente não raro fundem-se diante da iminência do futuro. Não seria exagero dizer que a atitude melancólica alcança nova dimensão com o modernismo — agora não mais paralisante ou lamuriosa, como outrora. Em todo caso, o passado não é apenas rearticulado pelo filtro da subjetividade artística; antes, torna-se componente que tanto altera a forma literária como institui outro regime mnemônico (Gagnebin, 2006, pp. 97-118), por assim dizer. Temos aí uma das duas vias da estética modernista, com implicações ideológicas variadas. No centro da nova postura figura o esvaziamento da *experiência* na organização social europeia depois da Primeira Guerra Mundial², algo que modifica os rumos trilhados pela sociedade industrial ao longo de todo o século XX.

Adentramos, como o leitor já pode perceber, terreno incerto, repleto de complicações. Por óbvio, o registro modernista está delineado pelo tempo histórico ao passo que sobre ele reflete; e este momento é o da sociedade industrial e da especialização do trabalho. Se, por um lado, isso lhe permite a abertura experimental, por outro, revela determinada posição social ocupada pela arte. O descolamento da obra de arte da práxis vital, para falarmos nos termos de Peter Bürger (2008),

1. “O radicalismo da nova objetividade não é nada mais do que uma fachada ‘bonitinha’, infantilizada e lúdica; por detrás dela, é fácil reconhecer uma atitude vergonhosa de complacência com os gostos da nova élite burguesa fascinada pela estética modernista de vanguarda. A principal característica de escritores brilhantes como Erich Kästner e Kurt Tucholsky era a sua inaptidão política, que transformava as ideias e os objetivos revolucionários ‘em objetos de distração e entretenimento’, cujo resultado foi a sua reificação como produtos de consumo cultural.” (Traverso, 2016, p. 43, tradução minha).

2. A experiência, conceito tão caro a Walter Benjamin, indica a Grande Guerra como o *turning point* da civilização industrial capitalista: “está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história.” (Benjamin, 1994, p. 114).

é, de fato, o pilar da arte burguesa, cujo ápice é o esteticismo. A contradição faz-se evidente: embora atravessada pela História, a modernidade estética caminha para o esvaziamento das formas historicizadas de arte. Apesar disso, as pontas que as vanguardas intentam atar (a instituição arte e a práxis vital) permeiam a contraditória especialização do conhecimento e, por consequência, o estudo científico da forma artística como objeto apreensível pelas faculdades racionais³. Dito de outra maneira, quanto mais apartada da práxis vital, maior a responsabilidade da arte moderna diante da inovação formal. Se o horizonte de transformação social se torna negativo já na aurora do século XX, a progressiva especialização do trabalho intelectual exige o aprofundamento mais ou menos independente das categorias literárias, o que decerto representa um avanço estético. Nesse ambiente, o esteticismo, por mais que insista, não estará jamais isento das implicações político-ideológicas, e qualquer tentativa de esvaziamento de sentido histórico acusa o passo em falso característico da arte burguesa.

É em meio a este complexo quadro que se insinua o propósito do presente ensaio: qual seja, o de verificar, no ponto de vista vertiginoso de um narrador *sui generis* da década de 1920, o desenvolvimento da forma literária modernista e as suas implicações ideológicas para o contexto subsequente à Primeira Guerra Mundial. Referimo-nos ao romance *A consciência de Zeno* (1923), de Italo Svevo⁴. Trata-se de uma obra experimental, cuja palavra é conduzida, em sua maior parte, por um narrador que domina variações do cinismo, tensionando a narrativa até o limite da confiabilidade. Ora, para o leitor brasileiro são elementos familiares. Assumindo, pois, o prisma de certa tradição crítica brasileira, partimos do pressuposto de que a consciência periférica e o produto teórico dela derivado configuram contribuição decisiva para a crítica literária e, mais amplamente, para o pensamento social. Com tais ferramentas em mãos, o produto artístico forjado em países centrais do complexo sistema burguês de produção cultural do entreguerras pode ser reavaliado de um ponto de vista inusitado, para dizer o mínimo. É nessa medida que o narrador modernista aqui analisado implica necessariamente o problema da confiabilidade, algo que, visto da periferia, assinala longo percurso de desvelamento ideológico posto que a literatura entre nós seja, desde sempre, produto artifioso de imposição cultural.

ZENO COSINI: UM FUMANTE INVETERADO

Perché voler curare la nostra malattia? Davvero dobbiamo togliere all'umanità quello che essa ha di meglio?

— Italo Svevo

Comecemos por um símbolo fundamental da arte moderna: o tabaco. Na série *La trahison des images*, de René Magritte, contemporânea do romance de Svevo, encontra-se a célebre tela que carrega a inscrição “*Ceci n'est pas une pipe*” [Isto não é um cachimbo], grafada com invejável

3. Lembremos da teoria estética de Hegel, que soube identificar o descolamento da arte burguesa da práxis vital, de modo que a universalidade que a legítima se encontra em sua apreensão científica (isto é, racional): “A ciência da arte é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação. A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido científicamente o que é arte” (Hegel, 2015, p. 35).

4. Para a citação de passagens do texto, utilizaremos a seguinte tradução brasileira: SVEVO, Italo. *A consciência de Zeno*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. Quando julgarmos necessário, indicaremos o original ou faremos pequenas alterações baseadas na seguinte edição italiana: SVEVO, Italo. *La coscienza di Zeno*. Milão: Biblioteca Universale Rizzoli, 1993.

caligrafia, logo abaixo de um perfeito... cachimbo. A propósito do quadro e dos procedimentos técnicos de seu pintor, Michel Foucault (2008, p. 76) teceu considerações pertinentes:

Magritte liga os signos verbais e os elementos plásticos, mas sem se outorgar, previamente, uma isotopia; esquia o fundo de discurso afirmativo, sobre o qual reposava tranquilamente a semelhança; e coloca em jogo puras similitudes e enunciados verbais não-afirmativos, na instabilidade de um volume sem referência e de um espaço sem plano. Operação da qual *Isto não é um cachimbo* dá, de certo modo, o formulário.

Digamos que Magritte atua com base na negação descomplexada, isto é, ao mesmo tempo em que nega qualquer absoluto afirmativo, ele o faz de modo contraditório, passando pelo reconhecimento de que qualquer afirmação, mesmo que possível, contém em si uma negação. Eis a dialética em sua modalidade estética. Daí que *Isto não é um cachimbo* consiga condensar efeito original valendo-se de procedimento não exatamente novo, o da sobreposição de contrários: ao invés de anular-se no choque indefinido de pares opositivos, o quadro insiste no redimensionamento das categorias da pintura por ocasião do conflito iminente que se anuncia, de maneira a reconfigurar espaço, volume e figura — em resumo, os fundamentos da pintura clássica. Se prezarmos pelo rigor metodológico, temos aqui outra classe de novo, correspondente à intuição modernista.

Redundante insistir na superioridade do quadro em relação a qualquer tentativa de teorização, mas isso não nos impede de recorrer às palavras do próprio Magritte em carta a Foucault (2008, p. 83, grifo do autor), por ocasião do lançamento de *As palavras e as coisas* (1966): “O que não ‘falta’ importância é ao mistério evocado *de fato* pelo visível e pelo invisível, e que pode ser evocado *de direito* pelo pensamento que une as ‘coisas’ na ordem que evoca o mistério”. Ao que parece, tendo em vista o referido trecho, o complexo arranjo de semelhanças e similitudes, conforme o vocabulário do filósofo, acusa o problema concreto da composição da forma artística modernista, cuja tarefa é criar o novo sem ignorar a tradição que carrega, tampouco esvaziá-lo de sentido numa sociedade industrial e massificada. Em uma palavra, a forma modernista procura equilibrar-se entre o peso do passado e a pequena fresta que se insinua na janela utópica da transformação social por meio de uma ruptura estética que modifique tanto os termos da tradição quanto a forma artística *per se*.

Para pisarmos novamente o chão, digamos que o cachimbo de Magritte é e não é um cachimbo, o que desloca, dentre outras coisas, a função do objeto e — por que não? — da própria arte. Olhar para a representação de algo e, logo abaixo, ler uma frase que nega a sua existência, tudo isso não é procedimento casual, escusada a obviedade da afirmação. Desse ponto de vista, a negação de um objeto representado não é tão somente a negação platônica do simulacro, mas antes a afirmação do lusco-fusco em que a forma artística modernista se situa — este lugar a um só golpe autônomo e difícil de determinar, e que, no entanto, exerce papel de crítica à cultura burguesa. Não sendo mero acaso, portanto, a forma modernista realiza seu *salto mortale* para atingir a sua função política, transição necessária. A originalidade aqui adota sentido peculiar e universal: o novo é uma ruptura que carrega consigo determinada função histórica; ou, se quisermos, a forma modernista é uma ruptura consequente, porque autorreflexiva em face da história⁵.

5. Ao discorrer sobre a concepção adorniana do novo na arte moderna, Peter Bürger (2008, p. 126-127) observa a seguinte distinção feita pelo autor da *Teoria estética*: “No modernismo, o que distingue a categoria do novo das utilizações anteriores e absolutamente legítimas da mesma categoria é a radicalidade da ruptura com o que até então foi vigente. Não são mais negados os procedimentos artísticos e princípios estilísticos até então possuidores de validade, mas toda a tradição da arte”.

No domínio da literatura, o procedimento modernista implica formas avançadas que recaem invariavelmente na configuração do narrador e do horizonte de efeitos da linguagem. Assim, o novo parece ter menos a ver com a originalidade do que com a sua coerência⁶. Isso naturalmente desloca a questão para o debate ético da forma literária, onde gravita o problema da ideologia. Conforme a reconstituição do argumento, que pode e deve ser historicizado no seio do grande romance europeu, a literatura também passa a compor a miríade dos discursos institucionalizados da sociedade burguesa. Sem exagero, a prosa de ficção dos países centrais, no início do século XX, encarou o desafio do esgotamento da forma literária diante do chão histórico do entreguerras; e, se houve crise do romance, *A consciência de Zeno* coloca em posição difícil o crítico que deseja definir o sentido da noção ao mesmo tempo insólita e incontornável de modernidade estética.

Zeno Cosini é, de fato, um narrador original. Sua desenvoltura é capaz de constranger até o mais informado leitor europeu, que talvez busque apoiar-se nas referências de um Laurence Sterne ou de um Xavier de Maistre para aprumar-se. Romance de classificação difícil⁷, *A consciência de Zeno* reúne as memórias de um homem de negócios, cujo caráter é mais do que duvidoso, instigado na velhice a frequentar sessões de psicanálise com o objetivo de curar as neuroses que carregou ao longo de sua vida. O narrador-protagonista repassa então a própria trajetória, dividindo-a a partir daquilo que considera marcante: a morte do pai, o vício pelo cigarro, o casamento por acaso, a história com uma amante, a imoral ascensão material. Logo se vê que o seu ponto de vista não quer esconder o intento de moldar os assuntos escolhidos de acordo com critérios contingentes, e o resultado é a tonalidade narrativa despudorada.

Logo de início, faz-se necessária a primeira distinção: se tomarmos Zeno como mera variante do narrador não confiável — algo que, de fato, ele é: uma mutação do cinismo europeu —, mal ou bem normalizamos o seu procedimento formal, apoiados em generalizações por vezes inócuas, tais como a ironia ou a acidez de sua palavra. Deixada a si mesma, ironia é tropo; e retórica longe de sua dimensão histórica constitui, no máximo, capricho. Em sentido contrário, se lhe atribuirmos profundidade histórica, o que resta de ironia, sarcasmo ou desfaçatez passará pelo filtro das classes sociais, algo que muda substancialmente os elementos da equação e, por extensão, a sua função estética. Em suma, passamos agora a perseguir aquilo que permite ao narrador de *A consciência de Zeno* praticar com tamanho despudor a sua tonalidade narrativa única, o que o diferencia de outros pares modernistas da década de 1920. Vejamos por onde.

As primeiras páginas do romance lançam o leitor em meio a um turbilhão de informações, concentradas em dois capítulos que mais se assemelham a notas. São passagens sintéticas que aludem a níveis de ambiguidade, conforme veremos adiante. Antes disso, pulemos para o terceiro capítulo, intitulado “*Il fumo*” [O fumo], no qual Zeno nos apresenta “*l'origine della sozza abitudine*” [a origem deste hábito sórdido] (Svevo, 1993, p. 60), a compulsão pelo tabaco. Tal como o desdobramento do romance deixará claro, as apreciações negativas cumprem função específica no romance de Svevo. Zeno anuncia, de saída, tratar-se de um exercício de autoanálise incentivado (ou antes imposto) pelo seu psicanalista, cuja justificativa, por seu turno, não deixa de ser duvidosa. Diz o psicanalista: “— Escreva! Escreva! O que acontecerá, então, é que você vai se ver por inteiro.” (Svevo, s/d, p. 9). Ocorre, porém, que Zeno não parece jamais interessado em ver-

6. A respeito da associação precipitada do modernismo à inventividade algo vazia de novas e originais formas, Peter Bürger (1988, p. 86) faz a seguinte consideração: “A livre utilização de vários repertórios de materiais parece, à primeira vista, ampliar imensamente as possibilidades criativas. Em certo sentido isso é mesmo verdade, mas ao mesmo tempo essa atitude restringe drasticamente as possibilidades de sucesso.”. Conforme o autor insiste em seu argumento, a invenção por si mesma, apartada da reflexão, não é um procedimento da arte moderna.

7. “(...) a *Consciência* é um livro clássico na forma e enganosamente simples que se deixa ler em camadas muito variadas, derivadas seja da percepção precoce (e decisiva) nele conferida à linguagem enquanto véu e veículo de investigação do real, seja de sua estrutura narrativa singular, jogando com múltiplas molduras, gêneros e vozes narrativas incrustadas no romance” (Andrade, 2018, p. 143).

se por inteiro; consciente de seu cinismo, é aí que o leitor tem acesso integral ao narrador, que procura a todo custo escamotear as camadas ideológicas de seu discurso. Não é por outro motivo que ele zomba, com desprendimento desconcertante, da psicanálise (Saccone, 1970), ciência que pode ser apreendida com facilidade por intermédio de um manual qualquer, comprado a esmo, conforme conclui o narrador: “Mal deixei o consultório do médico, que deverá estar ausente de Trieste por algum tempo, corri a comprar um compêndio de psicanálise e li-o no intuito de facilitar-me a tarefa. Não o achei difícil de entender, embora bastante enfadonho” (Svevo, s/d, p. 7).

O exercício confessional prescrito pelo psicanalista é, de início, desdenhado por Zeno, que mesmo assim acaba por entregar-se à tarefa (e, por óbvio, ao tratamento) que lhe ocupará por volta de quatrocentas páginas. Nosso narrador afirma negando, e, quando cumpre uma tarefa, o faz sem que pareça fazer. Daí que a desqualificação da psicanálise se dê entre outras tantas desqualificações, e o narrador, ressentido que é, não parece sê-lo aos olhos do leitor. O novelo que aqui se insinua vai ganhando complexidade ao longo das páginas; os símbolos vão se somando ao infinito como “*immagini bizarre*” [imagens bizarras] (Svevo, 1993, p. 58) da vida. Vale a pena destacar alguns deles.

O sono e o cigarro são verdadeiros trunfos existenciais de Zeno. Não à toa. O narrador parece induzir o leitor ao erro, caçoando dele tal como desdenha das personagens. Não obstante o descaramento, não seria exagero lhe ceder certa simpatia. A título de exemplo, lembremos que a pouca energia empregada nas atividades que julga essenciais é garantia de sucesso: Zeno consegue realizar suas proezas menos por determinação do que pela sorte (ou má-fé) que, para variar, sempre lhe cai sobre o colo. É o caso de seu matrimônio, conjunção entre a aproximação interesseira a seu futuro sogro Giovanni Malfenti, rico comerciante, e o equívoco na escolha da única (Augusta) de quatro herdeiras que não lhe despertara atração. Retomando o raciocínio, do ponto de vista de Zeno, o sono e o cigarro ganham centralidade, pois configuram momentos em que predomina algo como uma letargia: de um lado, o sono (e não o sonho)⁸ é o mergulho no inconsciente — no caso, retirada estratégica mediada pela sombra da experiência que ele a todo momento esconde; de outro lado, o cigarro constitui o objeto da busca pelo prazer (ou o objeto da libido, para recuperarmos o vocabulário abominado pelo narrador), mas que, com o aprofundamento da dependência, torna-se hábito quase inconsciente. Se não são propriamente atividades, no sentido consciente do termo, dormir e fumar não deixam de configurar atos; como atos, ambos remetem ao ensimesmamento a que Zeno se entrega tão logo acuado, uma resposta automática diante daquilo que não mais lhe interessa na realidade. E, como não poderia deixar de ser, recusar quadros da realidade, por si só um exercício de seleção, não parece ser problema, uma vez que não raro emerge de maneira positiva. É o que ocorre no referido capítulo “*Il fumo*”: o vício pelo tabaco serve, na verdade, de álibi para que outros desvios sejam cometidos sem mea-culpa. Trata-se, a rigor, de um *mise en abîme* estrutural, que cumpre função determinada no livro.

Recordo-me de que meu pai um dia me surpreendeu com o colete dele na mão. Eu, com uma desfaçatez que agora não teria e que ainda hoje me repugna (é possível que tal sentimento de repulsa venha a ter mesmo grande importância em minha cura), disse-lhe que fora

8. O sono e o sonho foram alvos de formulações e reformulações na teoria freudiana, a que certamente Italo Svevo pôde acompanhar até certo ponto. O que interessa aqui é o fato de que Zeno recusa o sonho, mas não o sono, dois elementos dependentes, embora distintos. Na verdade, a sua recusa é uma tentativa vã. A respeito desse tópico, vale a pena recorremos a uma passagem interessante: “É verdade”, observa Freud, ‘que o sonho nos mostra o homem na medida em que ele não dorme, mas apesar disso ele não pode deixar de nos revelar, ao mesmo tempo, características do próprio sono.’ Curiosa, aparentemente, essa ideia de um sonhador que não dorme, quando precisa justamente dormir para sonhar e quando se supõe que seu eu deseja antes de tudo prolongar seu sono, servindo-se do sonho como guardião contra os assaltos pulsionais que o poderiam interromper. Mas é um fato, sem dúvida paradoxal, que, se o ser humano só pode sonhar quando dorme — principalmente quando dorme o sono paradoxal —, sonhar e dormir permanecem, biológica e psicologicamente, atividades muito diferentes, cujas propriedades, não obstante, se esclarecem mutuamente” (Kaufmann, 1996, p. 481).

assaltado pela curiosidade de contar os botões de seu colete. Meu pai riu dessa minha disposição para a matemática ou para a alfaiataria e não percebeu que eu tinha os dedos metidos no bolsinho. Seja dito em meu louvor que bastou aquele riso, provocado por uma inocência que não havia em mim, para impedir-me para sempre de roubar. Ou melhor... roubei outras vezes, mas sem o saber. (Svevo, s/d, p. 10)

O cigarro de Zeno não é bem um cigarro, embora não deixe de sê-lo também, para voltarmos ao paradoxo proposto por Magritte. Ele sequer aprecia o fumo, como atesta adiante⁹. Reformulando: o cigarro é o cigarro e outra coisa também¹⁰, algo que desvia nossa atenção da desfaçatez do narrador e o apresenta de modo até mesmo aprazível para personagens e leitor. Não nos esqueçamos, porém, que entre o fumo e o sono há um livro escrito pela pena inconfundível de Zeno Cosini¹¹. É ele (e não seu psicanalista) que escreve o passado e fixa a imagem da memória. Não se trata de uma informação trivial, e é proposital a tentativa de escamoteá-la.

Premissa do romance moderno, o narrador não confiável (Bradbury, 1989, p. 394) cria com insistência cortinas de fumaça para negar a literatura, ao passo que a pratica livremente – no caso de nosso narrador, admiravelmente bem. Ao despistar o leitor com evasivas (elas próprias alta literatura), a prosa de ficção modernista afirma-se negando, espírito verdadeiramente dialético. Da perspectiva de Zeno, tal movimento circular ganha feição única: o narrador encara a realidade com cinismo, debochando dos cálculos para acertar em cheio os resultados. Mas a sua atitude não soa, de modo algum, artificiosa; é orgânica, natural, a ponto de moldar a narrativa e daí extrair o seu filão ideológico. Isso porque o seu cinismo é produto histórico: seu comportamento justifica uma posição de classe concreta. Não fosse assim, não seria possível nivelar, na esfera simbólica, elementos distintos: a psicanálise, o fumo, o sono e a escrita, para ficar nos exemplos mais chamativos, são usados e descartados ao sabor dos caprichos de Zeno. Em resumo, constrói-se literariamente um mundo para o qual a existência do narrador se dá por meio de elementos negados que, no passo seguinte, são incorporados sob nova aparência, o que abre espaço para a estrutura desde o princípio calcada no falseamento. Este o seu método cínico. A existência de Zeno confunde-se com a estrutura experimental do romance, igualmente cínicas. Narrando episódios mais ou menos autônomos, que se assemelham a novelas, o romance admite um prefácio escrito pelo Dr. S., cuja atitude é também debochada e disparatada. Além disso, há o fechamento em forma de diário. Os saltos formais são como que amenizados pelo modo narrativo centralizador, que coloca como horizonte a naturalização do absurdo.

O romance de estrutura inconstante torna-se, ele próprio, concretização do cinismo encarnado por Zeno. Assim, a força centrípeta do narrador faz com que alguns traços interessantes do livro sejam propositalmente ofuscados. Iniciemos pela constatação de um sintoma dado desde o título do livro: a “consciência” de Zeno, exercício íntimo de autoanálise, é como que anunciada e mediada, de maneira contraintuitiva, pelo misterioso psicanalista Dr. S. A troca (ou melhor, a tutela) ocasional dos narradores não altera, contudo, o tom disparatado: Dr. S. parece tão mesquinho quanto o próprio paciente que julga curar, uma espécie de superego caduco. Talvez não esperássemos que um psicanalista afirmasse, com sinceridade desconcertante, publicar as

9. “Àquela época eu não sabia se amava ou odiava o fumo e o gosto do cigarro, bem como o estado a que a nicotina me arrastava. Quando compreendi que odiava tudo aquilo, a coisa foi pior.” (Svevo, s/d, p. 12).

10. Diz Zeno, no mesmo capítulo: “Mais tarde, a falta de dinheiro já não constituiu obstáculo à satisfação de meu vício, mas bastavam as proibições para incitá-lo.” (Svevo, s/d, p. 11).

11. “Ontem tentei um abandono total [massimo abbandono]. A experiência terminou no sono mais profundo, e não obtive outro resultado senão um grande descanso [grande ristoro] e a curiosa sensação de haver visto alguma coisa importante durante o sono. Mas esqueci-me do que era, perdendo-a para sempre./ Graças ao lápis que hoje trago à mão, mantenho-me desperto.” (Svevo, s/d, p. 7).

memórias de seu paciente “por vingança”, torcendo para que ele “se aborreça”; não bastasse isso, o especialista se diz ainda “pronto a dividir com ele [Zeno] os direitos autorais desta publicação”, fazendo a salvaguarda de “que ele reinicie o tratamento”. Dr. S. alerta ainda a respeito das camadas simbólicas profundas suscitadas pela visível antipatia que Zeno dedica à psicanálise, mas cai na mesma armadilha um parágrafo depois. Ingenuidade ou desfaçatez? Ao que nos parece, a estranha estrutura de *A consciência de Zeno* é a prova cabal de que a linguagem se tornou cínica depois da Grande Guerra. Basta perceber que a ofensa gratuita do Dr. S., como sabemos, é retribuída por Zeno ao longo de todo o texto, mantendo a tonalidade enunciada desde o início. Temos, com isso, a transição entre narradores que são, a rigor, indistinguíveis: muda o ponto de vista, mas não muda a estrutura cínica do romance, tampouco o seu registro.

Saltemos, pois, para o final do livro:

Acabei com a psicanálise. Depois de havê-la praticado assiduamente durante seis meses inteiros, sinto-me pior do que a princípio. (...)

O doutor confia tanto nas minhas benditas confissões que não quer nem mesmo devolvê-las para que eu as reveja. Meu Deus! Ele só estudou medicina; por isso não sabe o que significa escrever em italiano para nós, que falamos (e não sabemos escrever) o dialeto. Uma confissão escrita é sempre mentirosa. Mentimos em cada palavra toscana que dizemos! (Svevo, s/d, p. 349-350)

A vertigem em que Zeno Cosini nos lança exige o apoio da tradição, a fim de evitar o abismo da imoralidade típica de sua conduta. Não por menos: a leitura comparativa cabe perfeitamente no horizonte de expectativa do romance. Este, aliás, o traço constitutivo da obra modernista, e que dá sentido à inovação formal.

Afora a estratégia narrativa, as possibilidades de comparação multiplicam-se, em parte para lidar com o estranhamento diante da novidade. Zeno Cosini já foi associado, entre outros, ao azarado *schlemiel*, arquétipo do trapalhão presente no humor judaico (Dego apud Svevo, 1993, p. 14-15), ou ainda ao pícaro espanhol e suas variantes (Vicente, 1962, p. 9-10). Do ponto de vista brasileiro, e guardadas as devidas proporções, a tentação maior talvez seja compará-lo a Brás Cubas ou ainda mais a Bento Santiago, o que é, decerto, um exagero, mas não um descabimento. Isso porque a volubilidade dos narradores machadianos nos aponta para direção contrária à de Zeno: qual seja, a de uma realidade histórica distinta do contexto triestino em que escreve Italo Svevo. Machado de Assis opera formalmente de modo mais profundo e negativo: temos aqui narradores gestados nos primórdios do sistema globalizado de acumulação primitiva, herdeiros da elite escravocrata brasileira, que acusa a peculiaridade da organização social fundada no favor, e que busca o seu quinhão no concerto das nações valendo-se do cinismo que pratica com tranquilidade inquietante. Trata-se do avesso da já falsa norma liberal — ou, se quisermos, o avesso do avesso —, o que lhe permite legitimar a atividade espúria de que participa, a escravidão (Schwarz, 2000). Zeno, ao contrário, representa a elite de uma cidade limítrofe da experiência europeia, Trieste — uma espécie de Babel moderna, “principal porto do Império Austro-Húngaro, cujas raízes culturais estavam, porém, na civilização italiana, berço da língua franca em que eslavos, vienenses e itálicos se entendiam e desentendiam” (Andrade, 2018, p. 140). São diferenças vultosas que apontam para a convergência em torno da experiência original de narradores excepcionais. Se Zeno Cosini, Brás Cubas e Bentinho não são afinal idênticos, há pelo menos uma semelhança: são narradores imunes à cópia.

Debochando do “estilo sério” (Moretti, 2009), próprio do grande romance burguês oitocentista, a falta de seriedade (Furst, 1968, p. 497) deste narrador ambíguo desde o nome — uma espécie de filósofo sem *logos*¹² —, não fosse o que é e não estivesse onde está, esvaziaria sua originalidade, marca indelével de *A consciência de Zeno*. É possível avançar ainda mais e dizer que, se assim fosse, o cinismo de Zeno Cosini soaria apenas a charlatanice barata, exaurindo qualquer pretensão maior do romance. Ao contrário disso, a qualidade da obra se expressa na força de seu narrador, capaz de pressionar a forma literária conforme sua posição de classe e discurso. Normaliza-se, com isso, e à vista de todos, o que antes era socialmente dissimulado.

Tanto é assim que na parte final do romance, intitulada “Psicanálise”, tem lugar a desagregação mais profunda do livro. Trata-se de um diário escrito ao longo de um ano quase completo, em plena guerra. Os saltos temporais, entrecortados por lapsos de memória, a obsessão pela cura e, como de praxe, a negação contumaz do processo terapêutico compõem a base das confissões finais de Zeno. Entre a abertura do diário, em 3 de maio de 1915, quando revela ter decidido livrarse da psicanálise, ao passo que confessa a vida enfadonha (!) que leva na Trieste em estado de sítio, e o seu encerramento, em 24 de março de 1916, quando redige as últimas páginas a pedido do difamado Dr. S. — que lhe escreve da Suíça, para não perder a piada —, nosso narrador parece deslizar, com sutileza, do característico registro cínico e escrachado para a reflexão séria — ou melhor, que se toma por séria. Inicia-se então a última entrada do diário como manda o traje do complexado: reaparecem a obsessão pela psicanálise e a imagem da doença. Dessa vez, porém, Zeno alega, sem rodeios, estar curado; e o motivo é bem claro: “Foi o comércio que me curou, e quero que o Dr. S. o saiba” (Svevo, s/d, p. 377). Nos dois parágrafos seguintes, descreve com excitação as apostas e os cálculos que o fizeram lucrar com a guerra. A receita é simples: “comperare”. Em tempos de guerra, no entanto, são poucos os que podem comprar. Percebendo a escassez que se insinuava, Zeno Cosini age com faro liberal: “A minha ideia (...) era a de que o mundo chegaria a uma miséria tal que seria capaz de aceitar incenso como sucedâneo da resina” (Svevo, s/d, p. 377). A ilusão do sujeito soberano em sua potência máxima, dono de si e de seu destino, racional, frio e calculista; eis a revelação que afinal se impõe diante de seus olhos: “No momento em que embolsei o dinheiro, meu peito distendeu-se com a sensação da minha força e da minha saúde” (Svevo, s/d, p. 377).

Zeno transparece uma razão alienada tão bem engendrada que, apesar de embasbacar o leitor com sua desfaçatez, acaba por fazê-lo render-se ante a verdade desvelada. É o registro sério do cinismo que vem à baila. O efeito cômico e irônico de outrora se esvai para dar lugar ao pano de fundo trágico da Grande Guerra. O livro se encerra com uma previsão sombria e certeira: o mundo se reduzirá à razão técnica desenvolvida pelos homens, que consumirá toda a vida do planeta numa “explosão enorme que ninguém ouvirá” (Svevo, s/d, p. 377). A metáfora perseguida pelo narrador-protagonista durante o livro todo, e que nunca se completara, finalmente vem à tona, mas pelo seu avesso: vida, doença e morte são palavras cujos sentidos se confundem, elementos de uma mesma equação cuja distinção torna-se impossível diante da barbárie da guerra. A vida é doença — uma doença irreparável, que “[n]ão admite tratamento” (Svevo, s/d, p. 377). A célebre máxima benjaminiiana¹³ faz eco à crença de Zeno, e com razão... não fosse Zeno Cosini quem é! Sem percebermos, nos deixamos mais uma vez enganar por uma reflexão que se quer séria, feita por quem na página anterior vangloriava-se, “*con grande orgoglio*” (Svevo, 1993, p. 484), de seu

12. A ambiguidade a que o nome Zeno remete vai dos filósofos gregos (Zenão de Eleia e Zenão de Cílio) ao vocábulo também grego *xenos*, cuja tradução mais recorrente indica algo estranho, estrangeiro. O sobrenome Cosini, por sua vez, significa “coisa nula, coisa nenhuma”. A respeito do assunto, ver Privitera, 2019.

13. “Do ponto de vista da morte, a função da vida é a produção do cadáver” (Benjamin, 2016, p. 325).

enriquecimento parasitário em função da miséria e horror promovidos pela guerra. Eis uma crise de má consciência cheia de implicações estético-ideológicas: ela é e não é crise. Fiquemos com uma frase lapidar do próprio Zeno Cosini: “*Ma non è questo, non è questo soltanto*” (Svevo, 1993, p. 486).

A CALMA DA QUEDA OU A NOSTALGIA DO ABSOLUTO

This criterion of totality has a very important consequence. It allows, it invites, if the mythology is an honest and serious one, disproof or falsification. A total system, a total explanation, falls down when and where a substantive exception, a really powerful counter-example, can be produced.

—George Steiner, *Nostalgia for the absolute*

Tratando das duas acepções do conceito adorniano de “obra” — uma mais geral, que engloba inclusive a obra modernista, e outra no sentido restrito de obra orgânica ou “obra redonda” —, Peter Bürger, em sua *Teoria da vanguarda* (2008, p. 106-107), assinala que o ponto em comum do conceito é a busca pela unidade de sentido. Sem isso, não há obra. Bürger divide então a busca pela unidade de sentido em duas qualidades: a simbólica e a alegórica. A obra de arte de vanguarda (alegórica) não nega por negar a unidade; antes nega um tipo de unidade — justamente aquela da obra de arte orgânica (simbólica). Conforme o seu raciocínio, mesmo quando se advoga que as formas mais radicais de vanguarda (o dadaísmo, por exemplo) eliminam por completo a categoria da obra de arte, não se considera que tais artistas a encaram negativamente.

Se não é propriamente vanguardista, *A consciência de Zeno* participa da mesma atmosfera de crise. Mais ainda, contribui com a sua forma cínica para o descrédito da noção de obra de arte burguesa. Isso tudo, entretanto, pode soar distante para o leitor brasileiro. Caberia então a pergunta: em que medida a experiência modernista dos países centrais, certamente uma fonte para a vanguarda brasileira, ainda pode nos interessar, para além do saber meramente catalográfico?

Digamos que a forma literária avançada de *A consciência de Zeno* acusa, para nós, um mundo cifrado — pela língua, pela cultura e pelo contexto histórico específico — e um mundo de signos mais ou menos apreensíveis. A dualidade se justifica na medida em que a crise do romance deflagrada na década de 1920 possui pontos de contato com o espírito de nosso Modernismo. Mais ainda, o problema que viemos perseguinto — os efeitos ideológicos do narrador não confiável — encontra na tradição crítica brasileira um campo já experimentado em matéria de cinismo pelo menos desde o século XIX. Isso porque, no Brasil, a inorganicidade da cultura letrada, imposição histórica da elite, acaba por tornar-se orgânica uma vez que a precária formação do país passa pelo projeto de consolidação da cultura literária, objeto a princípio excêntrico e cujo domínio levou pelo menos um século. Em termos sintéticos, nosso Modernismo não parecia tanto uma tentativa de aproximação da instituição arte à práxis vital senão uma abertura utópica e redentora da formação social há um século anunciada, mas jamais concluída¹⁴.

No caso europeu, as formações social e cultural não são uma questão. Daí que a desfaçatez de Zeno Cosini seja sobretudo elemento de classe (da elite, é claro). Não por menos: o liberalismo

oitocentista, na iminência da Grande Guerra e da Revolução bolchevique, revela-se ultrapassado porque busca falsificar a história na medida em que o mundo se via na rota de colisão do imperialismo, sob a necessidade escatológica de expansão da mais-valia por meio da guerra. A retórica conciliadora da paz, própria do período anterior — embora valesse apenas para o território europeu, e não para as colônias —, havia chegado ao limite ao final do século XIX. A acumulação primitiva exigia novos rumos, e o belicismo passa à ordem do dia. Desenvolve-se, assim, a primeira corrida armamentista em escala mundial, um dos motivos para a invenção do conflito armado como *business*, fato inédito na história, e que apenas se agravará nos anos subsequentes¹⁵. O horizonte de expectativa que se anuncia era o de mudança completa, embora não se soubesse muito bem a sua natureza. Justifica-se, por um lado, o caráter viril e radical que liga o modernismo, de modo geral, e as vanguardas, em específico, ao espírito bélico de seu tempo (Eksteins, 1991); por outro, o romance aqui estudado assinala a transformação violenta arraigada na própria linguagem: depois da guerra como empresa capitalista, não há código possível senão o cínico.

Dito de outro modo, as variações cínicas vistas através da pena de Zeno Cosini afrontam o leitor e o colocam em posição difícil: as atitudes reprováveis constituem inegáveis avanços estéticos, originais à sua maneira. Contradictoriamente, elas servem como filtro crítico escrachado do pensamento ocidental. Assim sendo, o cinismo acusa o travamento da História segundo a óptica das culturas avançadas no período do entreguerras, para o que não há alternativa senão o comportamento inescrupuloso e imoral do protagonista. Isso, no entanto, a periferia do capitalismo já havia experimentado muito antes. Talvez por isso Zeno Cosini nos soe tão familiar...

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Fábio de Souza. O último cigarro, o primeiro lápis: a vida como rascunho em *A consciência de Zeno*, de Italo Svevo. *Literatura e Sociedade*, v. 23, n. 28, p. 139-162, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (orgs.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BÜRGER, Peter. O declínio da era moderna. *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 20, p. 81-95, mar. 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- EKSTEINS, Modris. *A sagrada primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.
- FURST, Lilian R. Italo Svevo's *La Coscienza Di Zeno* and Thomas Mann's *Der Zauberberg*. *Contemporary Literature*, vol. 9, n. 4, p. 492-506, 1968.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

14. Em formulação conhecida, Antonio Cândido afirma uma atualidade inquietante do Modernismo brasileiro em relação às vanguardas europeias. O que o crítico nos indica é que, do ponto de vista histórico, o projeto de desprovincianização do Modernismo paulista adota sentido mais amplo, correspondente à incompatibilidade entre formação cultural e formação social do país. Daí a integração necessária entre culturas popular e erudita. Diz o crítico: “(...) no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis oussadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles” (Cândido, 2008, p. 128). A respeito do mesmo tópico, ver também Pedrosa e Mammi, 2015, p. 178-216.

15. “Não há dúvida de que a acumulação de armamento, que atingiu proporções temíveis nos últimos cinco anos anteriores a 1914, tornou a situação mais explosiva. Não há dúvida de que havia chegado o momento, ao menos no verão europeu de 1914, em que a máquina inflexível que mobilizava as forças da morte não poderia mais ser estocada” (Hobsbawm, 2011, p. 474).

- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética I*. São Paulo: EDUSP, 2015.
- HOBBSBAWM, Eric J. *A era dos impérios, 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1996.
- MORETTI, Franco. O século sério. In: MORETTI, Franco (org.). *O romance, v. 1: a cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 823-863.
- PEDROSA, Mário; MAMMI, Lorenzo (org.). *Arte. Ensaios*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PRADO JR., Bento. *O único verso*. São Paulo: Clandestina, 2020.
- PRIVITERA, Daniela. La coscienza della crisi e la sintomatologia onomastica ne *La Coscienza di Zeno*. *Open Journal of Humanities*, n. 1, p. 87-96, 2019.
- SACCONI, Eduardo. Svevo, Zeno e la Psicanálisi. *MLN*, vol. 85, n. 1, p. 67-82. 1970.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- STEINER, George. *Nostalgia for the Absolute*. Toronto: Canadian Broadcasting Corporation, 1974.
- SVEVO, Italo. *A consciência de Zeno*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- SVEVO, Italo. *La coscienza di Zeno*. Milão: Biblioteca Universale Rizzoli, 1993.
- TRAVERSO, Enzo. *Mélaclolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIXe-XXIe siècle)*. Paris: La Découverte, 2016.
- VICENTE, Alonso Zamora. *Qué es la novela píquresca*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1962.

DIMITRI TAKAMATSU ARANTES é doutorando no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (DTLLC/USP), onde também obteve o título de mestre (2019). Possui graduação no curso de Letras (Português/Francês) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP). . Contato: dimitri.arantes@usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/158648293233319>.

UMA PEDRA EM FLOR NO REGIONALISMO: LEITURA DE “O SERTANEJO FALANDO”, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

— LEONARDO AUGUSTO CASTILHO THOMAZ

RESUMO O presente artigo realiza uma leitura cerrada do poema “O sertanejo falando”, de João Cabral de Melo Neto, publicado em *A educação pela pedra* (1966). O poema é compreendido como um paradigma das formas de representação do modo de enunciação do sertanejo dentro da tradição moderna da literatura regionalista: ora a fala é edulcorada e “doce” — como no estilo de Guimarães Rosa —, ora é áspera e esburacada — como em *Vidas secas* (1937), de Graciliano Ramos. João Cabral elabora, neste poema, uma síntese dessas instâncias — entre céu e inferno, nos termos de Alfredo Bosi —, além de desdobrar temas caros à sua própria poética. Nesse sentido, o poema pode ser visto como um posto avançado da poética cabralina na mesma medida em que estabelece profícios diálogos com a tradição moderna do regionalismo brasileiro.

Palavras-chave: Modernismo; Regionalismo; Romance de 30; João Cabral de Melo Neto.

ABSTRACT *This article offers a close reading of the poem “O sertanejo falando” by João Cabral de Melo Neto, published in *A Educação pela Pedra* (1966). The poem is understood as a paradigm of the forms of representation of the sertanejo's mode of enunciation within the modern tradition of regionalist literature: at times, the speech is softened and “sweet” — as in the style of Guimarães Rosa —, at other times, it is harsh and fragmented — as in *Vidas Secas* (1937), by Graciliano Ramos. In this poem, João Cabral constructs a synthesis of these approaches — between heaven and hell, in Alfredo Bosi's terms — while also unfolding central themes to his own poetics. In this sense, the poem can be seen both as an advanced outpost of Cabral's poetic project and as establishing fruitful dialogues with the modern tradition of Brazilian regionalism.*

Keywords: Modernism; Regionalism; Romance of 30; João Cabral de Melo Neto.

Na *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich pesquisa, partindo do auge do capitalismo até seu colapso nas Guerras Mundiais, as formas de sobrevivência da lírica. Em resumo, os temas da “lírica moderna” organizados pelo autor podem ser lidos neste parágrafo, ainda no prefácio:

Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia linguística, *mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática*, que alheia o habitual: esta é exatamente a estrutura dentro da qual se situarão a teoria poética de Baudelaire, a lírica de Rimbaud, de Mallarmé e a dos poetas hodiernos (Friedrich, 1991, p. 29, grifo nosso).

Da busca pela magia ao cálculo matemático, a poesia moderna conserva suas formas de representação do mundo. Nesse sentido, vale dizer que esta operação está intimamente ligada às novas exigências objetivas, isto é, a lírica empreende um processo “astucioso” a fim de permanecer rente às formas de apreensão do real. José Guilherme Merquior é categórico na defesa desse ponto de vista: “o exame atento da estrutura do poema, longe de isolá-lo do mundo, revelará em que exato nível se articula a representação da existência” (Merquior, 1997, p. 33).

Na verdade, este obscurantismo torna-se uma potência expressiva, posto que o circuito desgastante em que as palavras circulam nos meios tecnológicos de comunicação exige uma postura negativa para conservar alguma forma de disruptão da expressão automatizada. É como se a palavra poética, na Modernidade, tivesse de recusar a sua comunicação imediata inserindo pedras no caminho do discurso, na mesma medida em que põe a si mesma sob custódia, questionando as ferramentas de sua linguagem.

Neste cenário da literatura mundial, a poesia brasileira moderna percorre todo o espectro: do verbo radioso e mágico de Murilo Mendes à racionalidade rigorosa e lúcida de João Cabral de Melo Neto, a lírica brasileira demonstra receber as tendências estrangeiras sem escamotear a cor local do país. Como se sabe, o modernismo brasileiro tem como principal linha de força o “desrecalque localista”: “nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro” (Candido, 2006, p. 127-8).

No Brasil, o problema da poesia moderna é, portanto, dobrado: é preciso lidar com a crise da linguagem – constitutiva da poesia europeia desde meados do oitocentos – ao mesmo tempo que se pesquisa uma expressão porosa à realidade nacional. Diante desta situação, a lírica brasileira do século XX é capaz de não apenas emular o que se estudou nos moldes europeus, mas de dar-lhes novos contornos e singulares formulações. Em certo sentido, como se verá, a poesia moderna brasileira, pela diferença da realidade nacional, aquilata e desenvolve as questões da lírica europeia.

De todo o concerto de vozes líricas do Brasil, aqui será estudada a de João Cabral, pois, a partir dos anos 40, apresenta uma nova modulação dos temas da poesia brasileira, ao mesmo tempo que tem uma convivência bastante cosmopolita com toda a tradição poética do velho mundo. Essa novidade cabralina foi percebida por João Alexandre Barbosa, em sua tese de doutoramento:

Quando João Cabral publicou seu primeiro livro, em 1942, já estavam fixadas as características da Literatura Brasileira resultantes do chamado Modernismo da década de vinte e do chamado Regionalismo da década de trinta. Mais do que fixadas, aquelas

características, a partir da década em que surge *A pedra do sono*, passavam a integrar uma espécie de *fundo da tradição moderna da Literatura Brasileira* e, por isso, principiavam por sofrer a contestação dos autores mais jovens (Barbosa, 1975, p. 17, grifo nosso).

O jovem Cabral emerge de uma situação diferente da do “Modernismo heroico” de Mário de Andrade, de modo que a representação da realidade local na obra de arte já estaria, a princípio, superada. Ora, o Romance de 30 integrou a realidade dos retirantes, das secas e da usinas decadentes às obras de arte, algo que o Modernismo paulista não teria sido capaz de realizar. João Luiz Lafetá constrói, porém, uma dobradiça entre as décadas de 1920 e 1930: “não podemos dizer que haja *uma mudança radical* no corpo de doutrinas do Modernismo; da consciência otimista e anarquista dos anos vinte à pré-consciência do subdesenvolvimento há principalmente uma *mudança de ênfase*” (2000, p. 30).

Isto é, da ênfase estética dos anos 1920, passa-se à ênfase ideológica da década de 1930, que, vale dizer, só poderia haver em função da ruptura com a literatura academicista e oligarca que dominava as letras brasileiras. Nesse sentido, o desenvolvimento do Modernismo no Brasil percorreu, já entrando em termos cabralinos, “duas águas”: a quebra com as formas fixas ganha sua verdadeira espessura por meio da representação da realidade sertaneja.

Sendo este o “fundo da tradição” da lírica brasileira nos anos 1940, a poesia de João Cabral já nasce com uma exigência complexa: como escrever na fronteira entre a forma do poema e a representação da realidade sertaneja? É possível afirmar que Cabral desenvolve uma ética de escrita diferente da de seus contemporâneos; trata-se de uma gramática própria, cuja aderência ao real gera uma nova forma de linguagem poética. Ainda nos termos de João Alexandre Barbosa:

Não é um poema de representação mas de *presentificação da experiência através da palavra*, na palavra, em que se faz valer, para a estruturação do texto, antes esta do que aquela e, portanto, a linguagem da poesia é, simultânea e necessariamente, a poesia da linguagem (Barbosa, 1975, p. 27, grifo nosso).

Na poesia de João Cabral, a palavra adquire uma densidade especial. Na verdade, Cabral apresenta uma reformulação do problema na poesia brasileira: como inserir, na palavra que constrói o poema, tudo aquilo que ela silencia? Como dar corpo textual — lê-se, algo estruturado, pensado, meditado — ao espaço que separa a palavra escolhida e a coisa referida? A “presentificação”, apontada por João Alexandre, consiste no jogo consciente de aproximações e de refrações que a palavra ganha na poesia cabralina. Em outros termos, toda palavra empregada num poema de João Cabral está ciente do seu papel dentro do poema, é participante ativa de um sistema de imagens que opera — tal uma máquina — para o reencantamento da própria palavra.

Ora, dentro desse esquema, a noção da obra de arte enquanto construção é indispensável. É válido mencionar, nesse quesito, o poema “O engenheiro”, do livro homônimo, publicado em 1945. A fim de evitar o excesso de citar o poema todo, sublinhemos dois versos: “O engenheiro sonha coisas claras” e “O engenheiro pensa o mundo justo” (Melo Neto, 1994, p. 69-70). Lidos assim em sequência, ressalta-se o paralelismo sintático, pois a figura do construtor — o engenheiro — é sujeito de “sonhar” e de “pensar”, verbos que, à primeira vista, seriam imiscíveis. Na arquitetura deste poema, contudo, seus sentidos se tornam intercambiáveis, o que pode ser aferido já no objeto que eles regem: “coisas claras” e “mundo justo”, indicando que a claridade tem a justeza — e também a justiça — como itinerário. Nos termos de José Guilherme Merquior, “sonhar e pensar são equivalentes” (1997, p. 94), e, diante disso, o crítico provoca: “Por que não supor que o

poema indica uma harmonia entre sonho e cálculo, como se a criação meridiana e lúcida pudesse nascer do próprio sonho? [...] O engenheiro não pensa 'contra' o que sonhou: ele pensa, calcula, projeta precisamente o que sonhara" (1997, p. 95).

Essa imbricação entre o onírico — isto é, a subjetividade do poeta — e o mundo objetivo — o "mundo justo" — é uma das pedras de toque da poesia cabralina dos anos 1940, destacando-o do "fundo da tradição" da lírica brasileira moderna. A novidade está no fato de se articular uma dialética entre estes polos. Ainda segundo Merquior, "o homem que os sonhos inspiram é o que projeta criticamente o mundo" (1997, p. 95), indicando que a lírica cabralina será constituída numa constante reflexão acerca da construção do poema, dado que se quer esquivar da inação do sono ao mesmo tempo que se escapa da simples participação social.

Seguindo este princípio, a engenharia de João Cabral deve seguir um rigor bastante complexo, já que se arma a partir de uma ética de construção. Esta consiste na imbricação entre avigília e o sono, entre o fechamento em si e a abertura ao mundo. Os livros posteriores a este de 1945 complexificam essa relação entre o limite expressivo do poema e a realidade. Nos termos de João Alexandre Barbosa, o engenheiro de Cabral trabalha no "branco do papel" na medida em que "traça a figura de um espaço que, por si mesmo, ganha faculdade de nomeação" (1975, p. 54); mas os nomes que o poema é capaz de atribuir às coisas são, em si mesmos, claros enigmas.

A estrofe final do texto "O poema", ainda de *O engenheiro*, realça essa questão:

Como um ser vivo
pode brotar
de um chão mineral?

(Melo Neto, 1994, p. 77)

Trata-se de uma questão norteadora, porque volta-se à própria natureza do poema, que brota do branco mineral do papel ao atribuir nomes e imagens às coisas. Esta pergunta, quando confrontada com a obra posterior do poeta, é capaz de ganhar contornos então insuspeitados nos anos 1940. Realizado todo o "pérriplo da redução" nos anos 1950, meio encontrado pelo engenheiro de expressar o nordeste enquanto imagem de ausência, a poesia social encontra espaço nos temas de Cabral. Essa abertura à situação humana de sua terra implica um rigor ético ainda maior, posto que é preciso resistir aos discursos já prontos — e, por isso, gastos e inefetivos — acerca da situação sertaneja.

Esse novo rigor é conquistado nos anos 1960, que, para João Alexandre Barbosa, é o momento de maior ampliação da lírica cabralina, já que o poeta se vale de sua dicção particular para dar corpo a temas recorrentes da tradição lírica — é o que se lê, por exemplo, em *Quaderna*, nos poemas sobre figuras femininas. Essa ampliação, porém, não torna difusa a poética do autor. Na verdade, opera para aumentar-lhe a nitidez e a lucidez.

O poema "O sertanejo falando", o segundo de *A educação pela pedra* (1966), pode ser lido como uma articulação entre a rigorosa ética de composição cabralina e o modo de enunciação do sertanejo, um tema frequente da tradição da literatura regionalista:

A fala a nível do sertanejo engana:
as palavras dele vêm, como rebuscadas
(palavras confeito, pílula), na glace
de uma entonação lisa, de adocicada.

Enquanto que sob ela, dura e endurece
o caroço de pedra, a amêndoа pétrea,
dessa árvore pedrenta (o sertanejo)
incapaz de não se expressar em pedra.

2.

Daí porque o sertanejo fala pouco:
as palavras de pedra ulceram a boca
e no idioma pedra se fala doloroso;
o natural desse idioma fala à força.
Daí também porque ele fala devagar:
tem de pegar as palavras com cuidado,
confeitá-las na língua, rebuçá-las;
pois toma tempo todo esse trabalho.

(Melo Neto, 1966, p. 10-11)

Confrontar a pergunta de “O poema” com este outro resulta naqueles contornos insuspeitados. Do “chão mineral” brota um sujeito que se expressa com a mineralidade análoga à da terra que o gerou. O espaço para se elaborar essa articulação é o próprio poema, lugar de nomeação.

Antes da análise, é válido mencionar que a “fala a nível do sertanejo” já fora objeto dos escritores brasileiros, do Romantismo ao Modernismo. Analisando a obra de Coelho Neto, Antonio Cândido localiza muitos preconceitos dos letrados:

O Regionalismo deve estabelecer uma relação adequada entre os dois aspectos [tema e linguagem], e por isso se torna um instrumento poderoso de transformação da língua e de revelação e autoconsciência do país; mas pode ser também fator de artificialidade na língua e de alienação no plano do conhecimento do país (Cândido, 2002, p. 87).

Estas considerações já indicam que este tema é frequente na literatura brasileira e, além disso, situa-se no fio da navalha — ou na faca só lâmina —, dado que se imprime a necessidade do escritor refletir sobre a palavra adequada à realidade que se busca representar em sua obra. Os escritores do Romantismo, demonstra Cândido, optam pelo exotismo ao mudarem o registro de escrita após o travessão indicando a fala do sertanejo. Estes “centauros estilísticos” justificam-se apenas “por motivos ideológicos”, porque o narrador — homem culto e letrado — tem escrita empolada e correta, ao passo que o sertanejo — bruto e desaculturado — fala “errado” (Cândido, 2002, p. 89).

Esse desnível cultural foi matéria do Modernismo, principalmente o de 1930. É difícil resistir à lembrança de Fabiano, personagem de *Vidas secas* (1937), ao lermos o poema de Cabral. Ora, um dos objetos de Graciliano Ramos nesta obra é o modo de “figuração do outro” — para usarmos os termos de Luís Bueno (2006, pp. 159-199). A reflexão à nível da palavra, neste romance, ganha relevo:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossílabica e gutural, que o companheiro

entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos — *exclamações, onomatopeias*. *Na verdade falava pouco*. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, *em vão*, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas (Ramos, 1953, p. 24, grifos nossos).

Não é o caso, aqui, de buscar estabelecer um paralelo entre o romance e o poema. Contudo, é notável o ponto de contato entre os textos¹. O poema de Cabral ressalta a pouca fala do sertanejo, que quando emitida é dura, seca, “pedrenta”; Fabiano também fala pouco, tem som gutural — dicção do “natural deste idioma” — e faz uso de onomatopeias, monossílabos, assim como uma “linguagem cantada” — talvez “de uma entonação lisa, de adocicada”. Ora, esse paralelo pode ser encarado como o modo com que Cabral apreendeu os temas da tradição regionalista a partir do Modernismo de 1930. Trata-se, desse modo, não de uma coincidência, mas de um indício das leituras feitas pelo poeta e, por consequência, do espaço de recepção de sua obra poética.

No romance de Graciliano Ramos, a linguagem é o tenso limiar entre o discurso do intelectual e o sertanejo despossuído². Já no poema de Cabral, o problema é de outra monta, estabelecendo um ponto de convergência entre a estética do poeta e as vertentes regionalistas do modernismo brasileiro. Ou, nos termos de Ricardo Souza de Carvalho, “Cabral tentou ultrapassar ou universalizar a experiência local em sintonia com um apurado e complexo trabalho formal” (2009, p. 272).

O “mundo justo” projetado pelo engenheiro cabralino contém essa dependência ética de representação do outro. Contudo, não se realiza este projeto através de um simples simulacro da sua fala, que diverge da do escritor que busca representá-lo. O livro de 1966 apresenta uma conquista na poesia de João Cabral: o título da obra apresenta uma chave de leitura para o poema. A dimensão pedagógica por meio da coisa mais irredutível, intransponível e mineral — a pedra — timbra todos os poemas da obra em direção à realidade, obrigando o poeta a submeter sua linguagem a um rigor ímpar:

O que se aprende, enfim, não é senão um modo de relacionamento com a realidade, sobretudo um modo que recusa o fácil, o que flui, aquilo que foge ao controle da *máquina* do poema.

Esse corte metalinguístico torna densa a matéria pela qual é possível praticar a arte da poesia enquanto instância tensa entre dizer e fazer (Barbosa, 1996, p. 86).

Trocando os termos, Cabral representa o sertanejo sem jamais tirar de vista o próprio fazer poético. O “chão mineral” é o sedimento do sertanejo e do poema. Como se viu, o poema insiste na dificuldade da fala: a movimentação subterrânea do verbo ou se liga à “pedra” ou ao “endurecimento”, que se mascara ao se emitir, de sorte que o sertanejo “confeita” as palavras na língua, adocicando-as. Seguindo o esquema de Antonio Carlos Secchin, neste poema temos: “Constatção da fala; mergulho no (pétreo) mecanismo que a produz; avaliação desse mecanismo interno; retorno à superfície da enunciação” (2020, p. 275).

Estas “etapas” organizadas pelo crítico estão, no poema, em quadernas. Ao todo, são quatro frases em todo o texto, divididas em duas estrofes, ligando o poema a um aspecto mais geral da

1. É válido mencionar, porém, que Graciliano Ramos já foi objeto de representação da poesia de João Cabral. Conferir o poema “Graciliano Ramos”, da obra *Serial* (1961).

2. Existem diversos estudos que argumentam a favor deste ponto de vista. A meu ver, o de Ana Paula Pacheco adensa e aprofunda a questão de modo a sublinhar o problema da representação do outro de classe no Romance de 30. Cf. “O vaqueiro e o procurador dos pobres: ‘Vidas secas’”, in: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 60, 2015, pp. 34-54.

obra de Cabral, dado que os quartetos são uma de suas marcas de oficina. Cada uma dessas frases corresponde a um momento da enunciação do sertanejo — e, por que não, também da construção do poema. Para seguirmos a análise, nos pautaremos na divisão proposta por Secchin, que dá conta de compreender as linhas de força do poema:

a) Constatação da fala

A fala a nível do sertanejo engana:
 as palavras dele vêm, como rebuçadas
 (palavras confeito, pílula), na glace
 de uma entonação lisa, de adocicada.

O poema dá início ao sistema de imagens nomeando um engano: a fala emitida é doce, possui uma “entonação lisa”; são palavras que se escondem — rebuçam-se — atrás desta pátina saborosa. É possível arriscar um tangenciamento deste dulçor com a linguagem do sertanejo de Guimarães Rosa. Nesta primeira quaderna do poema, a doçura vem principalmente na assonância em /a/ e /e/, muito embora existam repetições das vogais /i/ e /o/ concentradas nos dois últimos versos deste recorte. De todo modo, estes primeiros versos são trabalhados numa sequência de vocalizações, num “longo som redondo” — para usarmos a expressão d’*O trovador*, de Mario de Andrade (2016, p. 55). Nesse sentido, o mundo verbal enunciado pelo poema coincide com a entonação lisa apontada no sertanejo.

b) Mergulho no (pétreo) mecanismo que a produz

Enquanto que sob ela, dura e endurece
 o caroço de pedra, a amêndoia péTreia,
 dessa árvore pedrenTa (o serTanejo)
 incapaz de não se expressar em pedra.

Na quaderna subsequente, a predominância deixa de ser das assonâncias e passa às aliterações em, principalmente /d/, /p/ e /t/, além de inserir fricativas como o /r/, atribuindo uma força plosiva às palavras, transitando da expressão adocicada para a pedregosa, dura, difícil de ler. É preciso perceber que o poema não realiza uma transição total, mantendo as assonâncias da quaderna anterior. Na verdade, o “mergulho” aqui empreendido é elaborado numa dimensão de síntese entre o doce e o caroço, entre o confeito e a pedra.

A pedra, na poesia cabralina, é uma palavra poliédrica. Ela ata os dois extremos da primeira edição de suas Poesias completas de 1968: seu primeiro livro *Pedra do sono* está contido em *A educação pela pedra*, mas com sinal trocado. No primeiro, de 1942, a pedra carrega o imobilismo, a inação sonífera que possibilita as imagens surrealistas da obra, ao passo que, no livro de 1966, está como princípio pedagógico, como o despertar para a mineralidade das coisas, como direção ao real irredutível, incontornável e irrepresentável.

Se na *Psicologia da composição*, o poeta buscava “cultivar um deserto/ como um pomar às avessas” (Melo Neto, 1994, p. 96), inferindo, para João Alexandre Barbosa, “um deserto pelo qual seja possível ler um pomar” (1975, p. 79), em “O sertanejo falando”, Cabral lapida a pedra como a fala esturricada, permanecendo o mais essencial, indispensável. Noutros termos, o mecanismo produtor da fala do sertanejo é, a seu modo, a expressão da ausência, da redução, pois é “incapaz de não se expressar em pedra”. Trata-se, portanto, de uma fala negativa, mas de um “negativo [que] desempenha também uma função positiva”, pois a pedra “veicula a latência da fala e do

entendimento" (Carone, 1979, p. 65) deste espaço nordestino, no qual o poema se situa no livro.

Desta redução máxima, até mesmo a árvore é “pedrenta”. Em *O engenheiro*, lê-se o poema “A árvore”, que pode determinar o modo de produção da expressão pétreia do sertanejo. Nele, lemos:

(O frio olhar
volta pela janela
ao cimento frio
do quarto e da alma:

calma perfeita,
pura inércia,
onde jamais penetrará
o rumor

da oculta fábrica
que cria as coisas,
do oculto impulso
que explode em coisas

como na frágil folha
daquele jardim)

(Melo Neto, 1994, p. 77)

Entre parênteses, o sujeito lírico afirma a incomunicabilidade dessa “oculta fábrica” que tenta trazer à superfície em 1966 através da fala do sertanejo. O “frio olhar” da alma cimentada que tenta penetrar nas coisas percebe, no decorrer de sua depuração poética, que não se trata de nomeá-las de forma diretiva, mas de aprender com elas as suas carnações ocultas, expressando-se através de uma linguagem aderente ao real.

Nesse sentido, as aliterações adicionadas às assonâncias da fala do sertanejo buscam desentranhar deste objeto o seu conteúdo de verdade através da linguagem do próprio poema. Trocando os termos, a retificação entre parêntesis “(o sertanejo)” demonstra que o fruto desta terra é a árvore — “da oculta fábrica/ que cria as coisas” — e que dela, pedregosa, nasce o seu fruto ressequido, o falante sertanejo e, por conseguinte, o poema.

A árvore nomeada, por sua vez, dá frutos: dela brota um “caroço de pedra”, uma “amêndoia pétreia”. Essa imagem da intransitividade e do obstáculo mineral, que, nesse contexto, é fruto da terra, possui ligações com a obra anterior do poeta. Ora, não seria acaso um escritor tão rigoroso com seu vocabulário transformar o “caroço” em “amêndoia”. Voltando à sua obra dos anos 1940, no longo poema que abre a já mencionada *Psicologia da composição*, a “Fábula de Anfion” compartilha não apenas a palavra “amêndoia”, mas a sua dimensão de essencialidade. No texto, na seção “sua flauta seca”, lemos:

Ao sol do deserto,
no silêncio atingido
como a uma amêndoia,
sua flauta seca:

sem a terra doce
de água e de sono;
sem os grãos do amor
trazidos na brisa,

sua flauta seca:
como alguma *pedra*
ainda branda, ou lábios
ao vento marinho.

(Melo Neto, 1994, p. 88, grifos nossos)

As palavras revisitadas no poema de 1966 aparecem no de 1946 operando como símiles da flauta seca de Anfion. Nesta seção do poema, Anfion experimenta o auge de sua ascese no deserto, pois sua flauta — lê-se: seu instrumento mitológico, que, pelo canto, é capaz de erigir uma cidade — é subtraída de tudo o que se pode cantar: trata-se de uma flauta de silêncio, dado que está sem “a terra doce”, sem “os grãos do amor”, assemelhando-se às imagens da mais dura essencialidade, a amêndoaa e a pedra. José Guilherme Merquior afirma que no poema há uma certa organicidade do “silêncio-amêndoaa”, que é o “alvo final da busca de Anfion no deserto” (1997, p. 122).

Seguindo esse ponto de vista, “amêndoaa” e “pedra” são imagens da negatividade prenhes de expressão e seriam as nomeações do poema para o que é avesso à redução em palavra. Ora, a “amêndoaa pétreaa” pode ser lida como um agravamento desta condição de silêncio, dado que cria uma síntese entre os dois termos, a substância da pedra passa a ser qualidade da amêndoaa. É preciso pontuar, assim, que esta imagem é gerada no subterrâneo da fala “lisa” do sertanejo, isto é, a enganação da sua fala estaria na intromissão deste resíduo na enunciação doce — talvez por isso, nessa segunda quaderna, o poema passe a ressaltar as aliterações sem abandonar as assonâncias.

Noutros termos, as imagens da amêndoaa e da pedra condensam “tudo o que não seja estrita essencialidade”, criando um “sistema de negatividade” (Barbosa, 1975, p. 63) posto em funcionamento no poema de *A educação pela pedra*. Essa maquinção poética engendra uma forma de representação da fala do sertanejo que não dispensa o desértico nordeste na mesma medida em que mascara em “palavras confeito” esse núcleo de silêncio. Numa palavra, do mesmo modo que combina imagens da redução e da secura, as expõe em verso, confeitando-as.

c) Avaliação desse mecanismo interno

Daí porque o sertanejo fala pouco:
as palavras de pedra ulceram a boca
e no idioma pedra se fala doloroso;
o natural desse idioma fala à força.

Seguindo o esquema de assonâncias e aliterações antes em operação, nesta segunda parte, que continua a perspectiva da anterior, realça-se a aliteração em /l/, que já se fazia presente. Percebe-se, desse modo, que o texto possui uma operação maquinial a nível fonético: não dispensa o que já foi criado, porque o poema que imita a fala do sertanejo destaca articulações da língua que antes estavam subterrâneas.

O termo “daí”, pontapé da segunda parte, marca uma relação de causa para a pouca fala do sertanejo, consequência de ter de enfeitar a “amêndoaa pétreaa”, fruto da “árvore pedrenta”. Tem-

se, assim, um poema que pondera acerca do objeto que está representando. Como dito acima, toda palavra num poema de Cabral é consciente de seu estado de poema, distando muito do seu estado de dicionário. A pouca fala também já foi objeto de outros poemas do autor. No livro *Quaderna*, lemos “Poema (s) da cabra”, cujo espaço descrito é análogo ao que lemos em “O sertanejo falando”:

(Nas margens do Mediterrâneo
não sevê um palmo de terra
que a terra tivesse esquecido
de fazer converter em pedra)

(Melo Neto, 1994, p. 254)

Deste horizonte rigoroso o poema desenvolve um sistema de imagens que aproxima gradativamente o chão esturricado ao sertanejo ossudo:

O núcleo da cabra é visível
debaixo do homem do Nordeste.
Da cabra lhe vem o escarpado
e o estofo nervudo que o enche.

[...]

A cabra deu ao nordestino
esse esqueleto mais de dentro:
o aço do osso, que resiste
quando o osso perde seu cimento

(Melo Neto, 1994, p. 259).

A terra toda convertida em pedra cria o trabalho pesado, repetitivo e ruminante da cabra que, aproximada ao jumento, serve de símile à natureza do sertanejo. Essa existência ruminante fortifica os ossos, tornados em aço, que, por ser esta amêndoa pétreia, resiste mesmo sem tutano.

A relação do meio com o sertanejo é objeto de literatura desde *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Porém, em Cabral, não se trata de reafirmar o lugar-comum desta obra capital do Regionalismo — que o sertanejo é, antes de tudo, um forte. Como sublinhado, todos os versos desta quaderna do poema terminam em afirmar a fala escassa ou a sua úlcera. Ou seja, ao invés de simplesmente reafirmar o que os discursos prontos já apresentam, Cabral constrói um poema que maquina essa força, apresentando textualmente relações fonéticas e imagéticas com o todo do poema. Portanto, João Cabral dá a ver o “aço do osso” da linguagem do sertanejo por meio de um poema que, num só tempo, expõe e avalia essa expressão.

A avaliação é concluída por um verso lapidar: “o natural deste idioma fala à força”. Então o que o força a falar? O que, noutras palavras, exige a escritura do poema? É possível levantar uma hipótese ao retornarmos a abertura de Cabral à poesia social em *O cão sem plumas*. Ainda na “Paisagem do Capibaribe”, lê-se uma contraposição discursiva construída em imagem no poema:

(É nelas,
mas de costas para o rio,
que “as grandes famílias espirituais” da cidade
chocam os ovos gordos
de sua prosa.
Na paz redonda das cozinhas,
ei-las a revolver viciosamente
seus caldeirões
de preguiça viscosa.)

(Melo Neto, 1994, p. 107)

Nas “salas de jantar pernambucanas” é que estes ovos de prosa, repletos de gordura e excesso, são postos a chocar. Como se sabe, a poética cabralina é seca e busca secar sua expressão a fim de se atingir uma verdade mais rente às coisas. É, nesse sentido, um problema ético tratar da realidade sertaneja por meio do excesso, pois este gera um discurso “viscoso”, no qual as coisas se diluem, perdendo sua espessura. Trata-se, desse modo, de uma necessidade composicional estabelecer um discurso que brote da coisa representada:

Mais do que o curso do rio, portanto, o que se visa é o seu discurso, a dialética entre os vários elementos que compõem não somente a paisagem pela qual ele se arrasta, mas o próprio modo de articulação entre os dois, rio-paisagem (Barbosa, 1975, p. 98).

A dialética percebida pelo crítico pode ser compreendida também em “O sertanejo falando”. Afinal, entre “fala pouco”, “ulceram a boca”, “fala doloroso” e “fala à força” — todos qualificando as palavras ou o idioma sertanejo — há um vetor centrípeto puxando a terra toda convertida em pedra e a amêndoas pétreas para a gestação de uma fala negativa, de ausência, de silêncio. Assim como o discurso da paisagem do rio Capibaribe deve se “desemplumar”, o ímpeto discursivo do sertanejo deve também conter em si mesmo o silêncio do qual ele irrompe. Em suma, se o cão é sem plumas, a fala a nível do sertanejo é silente.

Esta condição confere à fala sertaneja uma potência ímpar de oposição às prosas caudalosas acerca de sua situação. Ao talhar seu discurso no silêncio, o sertanejo “se afirma à margem do circuito vigiado da comunicação, à medida que lhe devolve, num golpe de espelho, o silêncio que lhe foi coagido” (Carone, 1979, p. 98). Nesse sentido, a forma do poema, ao avaliar a fala — “daí porque...” —, didatiza este discurso ao dar a ver o silêncio que lhe é constituinte.

d) Retorno à superfície da enunciação

Daí também porque ele fala devagar:
tem de pegar as palavras com cuidado,
cOnfeitá-las na língua, **rebuçá-las**;
pois toma tempo todo esse trabalho.

Mantendo o percurso de avaliação, o poema acrescenta outra causa a se desdobrar: a lentidão da fala, que proporciona seu caráter edulcorado. É notável o paralelismo sintático em relação ao primeiro verso da segunda parte do texto — “daí também porque” —, demonstrando que, de fato, há um juízo diante do objeto representado pelo poema.

Nesta última quaderna, enfatizam-se novamente as assonâncias em /a/, /e/ e /o/, timbrando o retorno à “superfície da enunciação”, como proposto por Secchin. O crítico comenta também que, nesta parte do poema, se revela a sua metalinguagem: nos dois primeiros versos se explicitaria “uma atitude *de fala* assemelhada à atitude de texto proposta por João Cabral” (Secchin, 2020, p. 275). Como vimos até aqui, não se trata de uma exclusividade destes versos, posto que todo o poema elabora um processo de construção textual que acompanha — ou “imita”, para seguirmos a linha de João Alexandre Barbosa — os mecanismos internos de enunciação do sertanejo.

No terceiro verso, destaca-se um determinado ritmo marcado pela flexão dos verbos “confeitar” e “rebuçar”, ambos regendo o objeto “palavras”, no verso anterior. O cuidado proposto com estas pode ser comentado por outro poema de *A educação pela pedra*. Em “Catar feijão”, lê-se que “a pedra dá à frase seu grão mais vivo” após um longo processo manual de escolha vocabular, análoga ao de separar as pedras dos feijões. Ao contrário do alimento, a pedra deve permanecer na receita do poema, já que é capaz de conferir a verdade buscada pela obra literária, pois “obstrui a leitura fluviente” (Melo Neto, 1966, p. 52-3).

Nesse sentido, a rima toante entre “confeitá-las” e “rebuçá-las” pode ser lida como corolário do mascaramento ao que a fala sertaneja se submete para adocicar a pedra. Isto é, o trabalho lento de enunciação e o cuidado com a escolha das palavras geram no poema um processo de florescimento da pedra³. Contudo, é preciso esclarecer que não se trata de um enfeite, mero adorno ou ornamento que a fala do sertanejo emite: não se embeleza a pedra, pois a torna visível em toda a sua mineralidade e silêncio ao acompanharmos o mergulho nas carnações do verbo do sertão.

Ora, não se poderia pensar numa pedra ornamentada pela fala, mas numa que emite toda a sua rigidez. Desde *Antiope*, em 1946, Cabral se posiciona “contra a poesia dita profunda”, afinal

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo.

Flor é o salto
da ave para o vôo;
o salto fora do sono
quando seu tecido

se rompe; é uma explosão
posta a funcionar,
como uma máquina,
uma jarra de flores.

(Melo Neto, 1994, p. 101, grifo meu)

Neste poema dos anos 1940, Cabral se empenha em esvaziar sua poesia de todo e qualquer vício da tradição lírica. A flor não é nada além de uma palavra, podendo converter-se ora numa esperança requestionada, ora em “disfarçados urinóis”. Desse modo, inscreve a palavra no poema

3. Aqui é preciso lembrar do famoso verso de Paul Celan: “Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt”, que, em tradução livre, podemos ler “É tempo da pedra acostumar-se a florescer”. Sobre as afinidades eletivas entre o poeta de língua alemã e o brasileiro, consultar a tese de livre-docência de Modesto Carone, *A poética do silêncio*, já citada anteriormente.

como uma implosão, que aponta para a tradição que quer desestabilizar a fim de extrair do termo algum teor de verdade remanescente, algum resto de representação. Por isso, a flor pode ser “o salto para fora do sono” como também o próprio sonífero.

Como visto até aqui, o espaço poético criado por “O sertanejo falando” justapõe a sutileza da fala e suas operações subterrâneas, o que afasta o poema de uma representação sentimental da condição do sertanejo, pois, ao mesmo tempo que realça o “céu” na fala — suas “palavras-confeito” —, demonstra o “inferno” que teve de atravessar — “incapaz de não se expressar em pedra”. Aqui, valho-me da oposição de Alfredo Bosi ao comparar os sertanejos de Graciliano Ramos e de Guimarães Rosa. É pertinente à análise proposta ressaltar um parágrafo deste importante ensaio do crítico:

os retirantes de *Vidas secas* também sonham, mas Graciliano não se permite sonhar com eles, pois só a vigília tem foro na História. Nas histórias de Rosa os viventes sonham, e o narrador segue-os de perto e de dentro, confiante em que um dia desejo e ventura poderão dar-se as mãos, pois afinal Deus tarda, mas não falha (Bosi, 2003, p. 40).

Feitas as devidas mediações, o poema de Cabral é capaz de enfeixar os dois modos de representação regionalista: a fala germina da “amêndoa pétreia”, mas ouvimos algo *cantabile*.

A rima entre “confeitá-las” e “rebuçá-las” deságua no último verso do poema, já que atribuir essas camadas *cantabiles* à secura da pedra é algo que toma tempo, assim como escrever um poema que emule esse processo de florescimento da própria pedra. Em outras palavras, Cabral só é capaz de estruturar um texto com essa potencialidade porque enxerga na poesia um exercício de aprendizado, no qual a palavra é a operadora dos sistemas de imagens construídas naquele espaço verbal. O poema nasce como decalque do real e é lapidado pelo trabalho do compositor consciente do vão entre a palavra empregada no poema e a realidade decalcada. Estas “lições” de pedra não são exclusividade da obra que expõe a pedagogia no título. No último poema do livro *Serial* (1961), “O Alpendre no canavial”, este projeto estético já se mostra com clareza:

as coisas se fazem mais amplas
mais largas, ou mais largamente,
e deixam ver os interstícios
que a olho nu o olho não sente,

e que há na textura das coisas
por compactas que sejam elas;
laboratório: que parece
tornar as coisas mais abertas

para que as entremos por entre,
através, do fundo, do centro;
laboratório: onde se aprende
a apreender as coisas por dentro.

(Melo Neto, 1994, p. 331)

O procedimento de “O sertanejo falando” é uma prática desta atitude poética. A lentidão doce da fala que esconde o gutural da seca é a exposição do “por dentro” do objeto representado. O

poema é o laboratório para essa mostra, pois ele é a forma de representação capaz de atribuir textura às coisas que “a olho nu o olho não sente”; isto é, somente por meio dele, opondo-se ao analgésico sentimentalismo, que a poesia torna-se uma sala de aula.

Enfim, feita a análise empenhada em expor os mecanismos internos do poema, conectando-os à lírica anterior do autor, é preciso buscar inserir o poema nos debates acerca do Regionalismo, iniciados anteriormente.

Foi dito que o poema em questão pode ser visto como ponto de convergência entre a poesia cabralina e as vertentes regionalistas do Modernismo. Na verdade, o que se vê é que Cabral não apenas se insere nessa ou naquela vertente — no “céu” ou no “inferno” —, mas que elabora uma voz própria capaz de representar a fala do sertanejo na mesma medida em que escreve o poema.

Essa coincidência é o modo de operação do “poeta engenheiro”, basta lembrar que o “mundo justo” por ele pensado — articulado com sonho da claridade — ganharia corpo no poema “O engenheiro”, com uma cidade de “pulmão de cimento e vidro”. Isto é, a síntese entre o sonho e a vigília se dá na justaposição de corte surrealista entre o órgão do sistema respiratório e os materiais de construção. Noutros termos, o engenheiro de Cabral constrói imagens aprendizes da realidade, que se situam na lâmina que separa o mundo de dentro do poeta e o real.

Ou seja, em João Cabral, não se trata de uma abertura imediata à realidade, posto que o compositor — o poeta — tem o dever ético de elaborar a imagem por meio do trabalho com as palavras. Ou seja, a inscrição da poesia social dentre seus temas — a partir, principalmente, dos anos 1950 — não se constitui como uma apreensão imediata do real pelo poema, mas pela articulação imagética entre a abertura ao mundo e a criação de gabinete.

Em 1954, no Congresso de Poesia de São Paulo, João Cabral pondera entre os limites da especialização máxima da poesia moderna e a sua necessidade de comunicação, pouco aproveitada pelos grandes poetas de seu tempo:

No plano dos tipos problemáticos, tudo que os poetas contemporâneos obtiveram, foi o chamado “poema” moderno, esse híbrido de monólogo interior e de discurso de praça, de diário íntimo e de declaração de princípios, de balbucio e de hermenêutica filosófica, monotonamente linear e sem estrutura discursiva ou desenvolvimento melódico, escrito quase sempre na primeira pessoa e usado indiferentemente para qualquer espécie de mensagem que seu autor pretende enviar. Mas esse tipo de poema não foi obtido através de nenhuma consideração acerca de sua possível função social de comunicação. O poeta contemporâneo chegou a ele passivamente, por inércia, simplesmente por não ter cogitado o assunto. Esse tipo de poema é a própria ausência de construção e organização, é o simples acúmulo de material poético, rico, é verdade, em seu tratamento do verso, da imagem e da palavra, mas atirado desordenadamente numa caixa de depósito (Melo Neto, 1994, p. 769-770).

Este lúcido balanço é a contraparte crítica da sua poesia social — seus poemas “em voz alta”, como *Morte e vida severina* e *O rio* —, indicando que a reflexão acerca da forma mais justa da poesia não poderia dispensar a comunicação. Para tirar a poesia da “caixa de depósito”, é preciso criar uma forma que resista à comunicação automatizada da publicidade, mas que seja capaz de comunicar ao leitor, num só golpe fustigado pelo poema, a realidade representada e a forma literária empreendida nele.

Estes problemas foram decantados por toda a década de 1960, tendo sua destilação mais notável em *A educação pela pedra*, cujos mecanismos de comunicação entre o objeto — a fala *cantabile* do sertanejo — e seu desdobramento em imagem poética — “amêndoas pétreas” subjacente à fala —

estão numa síntese tão bem feita que nós, leitores, aprendemos sobre os mecanismos internos do verbo sertanejo na mesma medida em que compreendemos as formas literárias de representação.

Desse modo, a poesia social de João Cabral não é uma mera literatura de denúncia das vidas esturricadas nordestinas. Valendo-se do tema da figuração do outro — tão caro ao Regionalismo de 1930 —, atravessando o melodioso sertão rosiano, o poeta pernambucano, numa prática lição de coisas, desdobra dialeticamente estes contrários ao construir um poema que oscila entre aliterações e assonâncias, entre imagens de docura e de aridez, sem jamais se estabilizar.

Para dizer tudo: a poesia social de João Cabral é um posto avançado não só nos temas caros ao Regionalismo modernista, mas também como espaço de construção poética, de uma poesia justa que, seguindo as lições da pedra, apresenta uma outra forma de representação do sertanejo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario de. *De Pauliceia desvairada a Lira Paulistana*. São Paulo: Martin Claret, 2016.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- BARBOSA, João Alexandre. A lição de João Cabral. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 1, 1996, p. 62-105.
- BOSI, Alfredo. Céu, Inferno. In: *Céu, Inferno*. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2003, p. 19-50.
- BUENO, Luis. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Edusp/Editora Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002, p. 77-92.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 117-146.
- CARONE, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1979.
- CARVALHO, Ricardo Souza. João Cabral de Melo Neto e a tradição do Romance de 30. *Estudos Avançados*, v. 23, n. 67, p. 269-278, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v23n67/a30v2367.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2025.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2000.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. Natureza da lírica. In: *A astúcia da Mímese (ensaios sobre lírica)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 17-33.
- MERQUIOR, José Guilherme. Nuvem civil sonhada. In: *A astúcia da Mímese (ensaios sobre lírica)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 84-187.
- PACHECO, Ana Paula. O vaqueiro e o procurador dos pobres: ‘Vidas secas’. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 60, 2015, p. 34-54.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

LEONARDO AUGUSTO CASTILHO THOMAZ é graduado em Letras Português-Alemão (2020) e mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada (2023) pela Universidade de São Paulo, onde atualmente é doutorando no mesmo Programa de Pós-Graduação. Contato: leonardo.thomaz@usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1534861377822751>.

PEQUENÍSSIMO PANORAMA DO SURREALISMO NO BRASIL, POR MÁRIO DE ANDRADE

— ADAM HENRIQUE NOVAES

RESUMO Partindo da controversa recepção acadêmica do Surrealismo no Brasil, especificamente sobre sua presença durante o século XX, o presente artigo pretende mapear a visão de Mário de Andrade acerca dessa questão. É possível aferir que o autor de *Macunaíma* tivera contato com o *Manifesto do Surrealismo*, de André Breton, assim como com a produção poética de alguns autores importantes ligados ao grupo surrealista, de acordo com os livros em sua biblioteca pessoal – preservada no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP) – e suas anotações em fichas. Dessa maneira, fundamentando-se em seus textos críticos publicados em diversos veículos de imprensa e em sua produção epistolográfica, buscou-se mapear em que publicações da época o autor paulistano reconhecia traços e influências do movimento francês. Então, a partir desse levantamento, intenta-se compreender o que Mário de Andrade entendia por Surrealismo, isto é, quais as características estéticas que o remetiam ao movimento capitaneado por Breton. Ele reconhece essas influências em diversos de seus pares, alguns dos mais importantes integrantes do movimento modernista brasileiro dentre outros escritores, como Prudente de Moraes, neto, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Mendes de Almeida, Rosário Fusco, por exemplo. Por fim, considerando ainda que Mário discute essas opiniões com outros desses autores em suas missivas, conclui-se que a visão dele sobre o Surrealismo pode ser representativa da compreensão do movimento que era vigente naquele momento em algum recorte social – na intelectualidade ou dentre os jovens artistas, por exemplo – daquele período.

Palavras-chave: Mário de Andrade; Surrealismo; Estética da recepção.

ABSTRACT Starting from the controversial academic reception of Surrealism in Brazil – specifically regarding its presence in the country during the 20th century – this article aims to map Mário de Andrade's perspective on the matter. It is possible to infer that the author of *Macunaíma* had contact with André Breton's "Surrealist Manifesto", as suggested by a letter from Sérgio Milliet, as well as with the poetic works of several important authors associated with the surrealist group, based on the books in his personal library – preserved at the Institute of Brazilian Studies (IEB) at the University of São Paulo (USP) – and his annotations on index cards. In this way, drawing on his critical texts published in various press outlets at the time, as well as on his epistolary output, this study seeks to identify the publications in which the São Paulo-born author recognized traits and influences of the French movement. Based on this survey, the aim is to understand what Mário de Andrade understood by Surrealism, and which aesthetic characteristics he associated with the movement led by Breton. He identified these influences in several of his contemporaries, including some of the most prominent figures of the Brazilian modernist movement, such as Prudente de Moraes Neto, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Mendes de Almeida, Rosário Fusco, among others. Finally, considering that Mário also discussed these ideas with some of these authors in his correspondence, it can be concluded that his perspective on Surrealism may be representative of the understanding of the movement that prevailed at the time within a particular social sphere—such as among intellectuals or young artists, for instance, from that time.

Keywords: Mário de Andrade; Surrealism; Readers-response criticism.

ACABA DE CHEGAR AO BRASIL O BELO MOVIMENTO FRANCÊS SURREALISMO¹

O Surrealismo foi um dos movimentos que integrou as Vanguardas Europeias do começo do século XX. Capitaneado por André Breton, teve como marco fundador a publicação do *Manifeste du Surrealisme*, em 1924. Já nesse mesmo ano, parte da intelectualidade brasileira daquele momento, especialmente jovens artistas atentos às tendências da arte da época, tiveram acesso ao referido texto.

A existência/presença do Surrealismo no Brasil é uma questão controversa e não pacificada na academia, apesar da circulação das ideias surrealistas entre os modernistas. Por um lado, lê-se no capítulo “O surrealismo na literatura brasileira”, de José Paulo Paes (1985, p. 99): “Do surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer o mesmo que da batalha de Itararé: não houve”. De outro, em diversos escritos de Sergio Lima encontra-se um mapeamento do movimento surrealista no Brasil desde os anos 1930, com destaque para seu livro *A Aventura Surrealista: tomo 2: primeira parte: História sincrônica e essencial cronologia crítica do Surrealismo no Brasil*, de 2010.

Apesar da polêmica sobre a presença do movimento surrealista no Brasil, em especial a que existe na academia da década de 1920 à de 1950, um dos mais importantes nomes do primeiro modernismo, Mário de Andrade, reconhece em diversas obras desse período, de autores mais e menos prestigiados pelo cânone literário, algum tipo de proximidade com a tendência estética liderada por Breton.

A dissertação *Mário de Andrade e a Literatura Surrealista*, de Isabel Gasparri (2008), inventariou a presença de obras surrealistas na biblioteca pessoal de Mário de Andrade e referências ao movimento e seus autores em seu fichário analítico. Fichas dedicadas a Apollinaire, Louis Aragon, Marcel Arland, Joseph Delteil, Philippe Soupault, Paul Éluard e André Breton evidenciam, ao menos, algum contato do poeta paulista com os principais autores associados à gênese do movimento surrealista. Ele também possuía, em sua biblioteca, livros de todos esses escritores, vários deles com anotações na marginália².

Vale ressaltar que Mário de Andrade conhece e opina sobre o movimento surgido na França enquanto esse se desenvolve³, ou seja, sem distanciamento temporal, o que certamente diferencia sua compreensão e avaliação do Surrealismo daquela presente em obras acadêmicas de história da literatura que vão tratar de tal escola no passado.

Compreender essa limitação mostra-se importante, visto que algumas dessas obras são autodeclaradas surrealistas por seus próprios autores, de acordo com o entendimento de Surrealismo que tinham à época. São os casos de Prudente de Moraes, neto, e Dolour, pseudônimo de Dulce do Amaral, filha da importante pintora Tarsila do Amaral, e Oswald de Andrade.

Todos estes textos são da segunda metade dos anos 1920, poucos anos depois da circulação do primeiro *Manifesto do Surrealismo* e antes da publicação do segundo, o que ilustra com que conceito do movimento estavam dialogando. Outras obras são associadas ao Surrealismo pelo próprio Mário de Andrade, como é o caso do livro de Fernando Mendes de Almeida, textos de Manuel Bandeira, de Carlos Drummond de Andrade, de Murilo Rubião e de alguns de seus próprios poemas.

1. Trata-se de uma alusão ao filme *Acaba de chegar ao Brasil o bello poeta francês Blaise Cendrars*, dirigido por Carlos Augusto Calil, de 1972.

2. Apresenta-se enquanto uma tarefa desafiadora – às vezes impossível – determinar quando Mário de Andrade leu qual livro, pois essa informação não consta das fichas e nem de outras anotações. Além disso, não é porque a publicação de um livro deu-se em um determinado ano, que ele o conseguiria facilmente, no mesmo ano de lançamento da obra. Por esse motivo, optou-se por acompanhar suas cartas e artigos de forma cronológica, a fim de acompanhar de maneira mais clara o desenvolvimento de sua relação com o Surrealismo.

3. Em carta de 5 de novembro de 1924 – guardada no Arquivo Mário de Andrade no IEB/USP –, Sérgio Milliet atualiza Mário das últimas novidades: “Na literatura o manifesto do surrealismo de André Breton e a revista de mesmo nome que Ivan Goll”. Ou seja, isso revela para a pesquisa o fato de que provavelmente ele já estava ciente do documento no mesmo ano de sua publicação.

Dessa forma, o que se propõe neste artigo é traçar um pequeníssimo panorama do Surrealismo no Brasil, por Mário de Andrade, levando em conta apenas a compreensão que ele tinha do movimento, independente das possíveis diferenças em relação a como ele é compreendido atualmente.

PEQUENÍSSIMO PANORAMA DO SURREALISMO NO BRASIL, POR MÁRIO DE ANDRADE

Em carta a Prudente de Moraes, neto, de 25 de dezembro de 1927, Mário de Andrade comenta sobre sua crítica, no *Diário Nacional* de 18 de dezembro do mesmo ano, acerca dos textos que apareceram no terceiro número da revista *Verde*, de Cataguases, dentre os quais um é de seu interlocutor. Ele aborda também sua carta anterior, a carta-aviso, ao mesmo destinatário, na qual simula estilo surrealista – escrita automática. Nas palavras do autor: “Minha carta foi uma blague divertida, cheia de simpatia mas foi confessado, incontestavelmente *um aviso*” (Andrade, 1985, p. 249)

E pra mais, fique sabendo que justamente eu fui o único que tive que tratar dois (sic) dois passos sobrerealistas de *Verde* e eis o que falei textual pelo *Diário Nacional* de domingo passado: “[...] Osvald de Andrade publica uma página admirável de bonomia e invenção sobre os *Esplendores do Oriente*. Mais ou menos na mesma direção Prudente de Moraes neto publica uma Aventura que é um primor de estilo. etc. (sic) ”

[...]

Você, Prudentico, com a inteligência que possui pode fazer o que quiser, há-de sair não tem dúvida coisa sempre interessante. Não falo sempre admirável porque isso não sai pra ninguém e a Aventura positivamente não acho que tenha nada de admirável. O trecho de Osvaldo tem e o mais engraçado é que me parece que tem justamente porque não é sobrerealista embora a intenção dele tenha sido fazer sobrerealismo como ele mesmo te falou.

[...]

Não nego e todos aqui são testemunha da admiração enorme que tive e entusiasmo por certas páginas sobrerealistas que Dolur, a filha de Tarsila fez. São páginas perfeitas das mais bonitas páginas sobrerealistas que vi até hoje.

[...]

Você pode fazer o que entender, Prudentico, mesmo até o sobrerealismo possível de você. Não será por camaradagem ou fraternidade com você que o acolherei com simpatia, é porque aceito ele. E porque você *tem com que fazer sobrerealismo* (Andrade, 1985, p. 246-250).

O primeiro texto citado é “Os Esplendores do Oriente”, assinado por Oswald de Andrade, que, como o nome sugere, tem relação com o capítulo do romance do próprio autor, *Serafim Ponte Grande*, publicado em 1933⁴; na verdade será o começo do capítulo homônimo, cinco primeiros parágrafos, com pouquíssimas mudanças; até a epígrafe – “Amar sem gemer” / do Diario nocturno de Caridad Claridad” (Andrade, 1927, p. 14) – já aparece em 1927.

Dividindo a mesma página da *Verde* estava outro texto citado por Mário de Andrade: trata-se de *Aventura*, de Prudente de Moraes, neto. No trecho transcrito está explícito como Mário atribui a Oswald a intenção de realizar uma experiência surrealista, assim como a discordância acerca de seu sucesso.

4. Ainda em 1927, já aparecia indicada, abaixo da assinatura do autor, a inscrição: “De ‘Serafim Ponte Grande’”.

Já sobre *Aventura*, diz o autor em entrevista a Maria Célia de Moraes Leonel, publicada em 1984: “Os primeiros textos surrealistas no Brasil foram os meus. Apliquei a técnica da escrita automática. [...] Outra colaboração surrealista foi em *Verde*, ‘Aventura’, também resultado da escrita automática, que segue naturalmente e é, de fato, inconsciente” (Leonel, 1984, p. 186). Portanto, até aqui são duas obras autodeclaradas surrealistas, ambas publicadas ao mesmo tempo.

Já o terceiro texto citado na carta a Prudente de Moraes, neto, é *Exercice ou Pretexte Surrealiste ou Surtexte Réaliste* de Dolour. O que se tem na verdade são dois excertos de um texto nunca publicado, que aparecem em um texto crítico de Mário de Andrade também à revista *Verde*, em sua quinta edição, de janeiro de 1928. É incerto se esse título vem da autora ou foi atribuído pelo escritor do artigo.

Outro detalhe é que não foi encontrada uma tradução publicada do texto – tanto excertos como comentários críticos –, escrito originalmente em francês. Dessa forma, é difícil determinar se a atribuição de Surrealismo ao excerto foi da autora ou de seu comentador.

A própria *carta-aviso* é um escrito relevante, abordado na missiva citada. Ela foi remetida também a Prudente de Moraes, neto, a 4 de dezembro de 1927, na qual o modernista paulistano emula de forma jocosa o automatismo surrealista presente no texto de seu interlocutor; o que pode ser visto até como uma atitude surrealista. A próxima carta, endereçada a Carlos Drummond de Andrade, de primeiro de julho de 1930, também permitirá aferir outras três obras para esse breve Panorama.

Poesia minha de agora: ou caio num lirismo absoluto, quase automático e sobrerrealista, intelectualmente incompreensível, ou melhor, paralógico, ao lado da lógica intelectual, os tais "versos de louco", [...] apenas evolução drástica e incisiva de ideias expostas na *Escrava* [...].

[...]

Você e o Manuel Bandeira se equiparam inteiramente nisso. A sociedade, a humanidade, a nacionalidade funcionam pra vocês em relação a vocês e não vocês em relação a elas. Não é um defeito permanente, como se vê. É uma questão de época e de necessidades de época que me faz censurar o excessivo individualismo de *Alguma Poesia* e de *Libertinagem*. Acho que vocês podem dar um passo a mais e cair nalgum sobrerrealismo que acho que já está além do individualismo.

[...]

Outro efeito que aparece várias vezes e gostei em você foram as assonâncias ou rimas dentro do mesmo verso, e às vezes em palavras seguidas, como "mundo profundo". Isso é bem da psicologia de você com as grandes fadigas, as grandes amarguras e por isso desleixos intermitentes da vida, provocadas pela sua enorme luta consigo mesmo. A inteligência fica descontrolada e surgem as associações subconscientes. Muito bom, aliás me parece mesmo que você está apenas a dois passos do sobrerrealismo, ou pelo menos daquele lirismo alucinante, livre da inteligência, em que palavras e frases vivem duma vida sem dicionário quase, por assim dizer ininteligível, mas profunda, do mais íntimo do nosso ser, penetrando por assim dizer o impenetrável, a subconsciência, ou a inconsciência duma vez. O poema final é exclusivamente nesse sentido. Coisa intelectualmente besta, mas sublime, de vida enorme e comoção. E repare como então o lirismo, mesmo sem ser o automatismo psíquico do sobrerrealismo (que por servil demais, me parece um processo, como qualquer outro) repare como então o lirismo se separa do individualismo, e pela sua própria vagueza, se torna

mais humano e mais geral. Esse poema me dá esperanças que você vá gostar dos "Poemas da negra", da "Amiga" e mais umas coisas intelectualmente incompreensíveis do meu próximo livro de versos (Andrade, 1982, pp. 152-153).

Mário de Andrade começa abordando sua própria poesia "de agora", quase "sobrerrealista", e no fim retoma destacando seus "Poemas da Negra" e "Poemas da Amiga", que estariam em seu próximo livro de verso, provavelmente se referindo a *Remate dos Males*, publicado em 1930, mesmo ano da carta.

Em seguida, Mário trata de dois outros autores: cita *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, e *Alguma Poesia*, livro de estreia de seu destinatário Carlos Drummond de Andrade, ambos de 1930, que estariam a um passo do Surrealismo: "Acho que vocês podem dar um passo a mais e cair nalgum sobrerrealismo". Sobre o livro do poeta mineiro, Mário repete essa ideia: "me parece mesmo que você está apenas a dois passos do sobrerrealismo". Também faz referências a dois poemas específicos, "Iniciação Amorosa" – do verso "mundo profundo" – e "Poema da Purificação", o último poema.

Dessas três últimas obras nenhuma é intencionalmente surrealista, Mário classifica a própria obra como quase surrealista e as outras duas como a um passo da estética do movimento francês.

A obra póstuma *O Empalhador de Passarinho* é uma reunião de artigos publicados na imprensa nos últimos anos de vida do autor de *Macunaíma*. O artigo "Três Faces do Eu", de 1939, aborda a obra de Fernando Mendes de Almeida.

Não são belezas que faltam ao "Carrussel Fantasma", mas a Beleza. O poeta como que se despreocupa de arte, se colocando intransigentemente sob o signo da psicologia. É a sua psicologia profunda, as clarinhas longínquas do inconsciente, os conselhos do subconsciente que busca trazer ao limiar das claridades intelectuais; é o movimento lírico, o 'lirismo' (no sentido técnico da palavra) em sua virgindade inicial que o poeta nos oferece, apenas agenciado, em geral, por meio de certos processos primários de versificar em nossa língua, a redondilha, a quadra, o dístico.

[...]

"Rito da Dona Ingrata, o "Rondo da Morena" e o "Trailler nº 5", são ainda admiráveis, das mais interessantes exposições do mecanismo lírico, em nossa poesia atual [...] (Andrade, 1972, pp. 60-61).

Apesar de Mário de Andrade não fazer alusão direta ao Surrealismo em si, essas referências à psicologia, ao inconsciente e em especial o trecho "subconsciente que busca trazer ao limiar das claridades intelectuais" demonstram fortes indicativos de que ele se referia à técnica surrealista da escrita automática. *Carrussel Fantasma* foi publicado em 1937 e nunca reeditado. E, até onde se pode averiguar, foi única obra de literatura publicada de Fernando Mendes de Almeida⁵.

Em sequência às considerações sobre Fernando Mendes de Almeida, o artigo "A Mulher Ausente" de Mário de Andrade, publicado em 1940, dirige-se à obra de estreia de Adalgisa Nery.

Mas nos "Poemas" a originalidade era mais uma contingência, transpondo em feminilidade violenta, aquela solução poética de caráter mais ou menos bíblico, mais ou menos surrealisticamente apocalíptico, baseada nos valores líricos sucessivos das imagens

5. Aparentemente Fernando Mendes de Almeida sofreu, de certa forma, de esquecimento na história da literatura, o que se materializa na dificuldade de encontrar informações sobre ele. Por exemplo, não há verbete na *Wikipedia* sobre o autor; há sobre um homônimo que foi senador do estado do Maranhão, porém não se trata da mesma pessoa. Outra evidência de seu apagamento é que a principais e mais recentes fontes de informação sobre ele são estudos sobre Mário de Andrade, nos quais Fernando Mendes de Almeida aparece como figura lateral, como interlocutor e amigo do primeiro.

surgidas, e tão desenvoltamente desligada da inteligência lógica, solução admirável firmada por Murilo Mendes e Jorge de Lima (Andrade, 1972, p. 227).

Nesse caso, além do texto, aproximar a autora em estilo a Murilo Mendes e Jorge de Lima, dois autores que assumidamente dialogaram com o Surrealismo e foram de reconhecida importância para a presença do movimento no Brasil, é de certa forma associá-la ao movimento de Breton. Ainda que a autora tenha transitado nos círculos surrealistas brasileiros e sido reconhecida por alguns autores que tratam da história do surrealismo no Brasil, nesse caso considera-se que Mário de Andrade foi quem identificou *Poemas* como surrealista.

Em 1932, Mário de Andrade escreve um ensaio crítico sobre Luís Aranha para a *Revista Nova*, em que afirma: “Pra Luís Aranha foi decisivo, pois dum passo *Du Monde Entier*, em que o poeta se entrega sem mais controle intelectual nenhum à associação de imagens, Luís Aranha faz agora o princípio básico de sua poética” (apud Eulálio, 2001, p. 433). Essa descrição estética – “que o poeta se entrega sem mais controle intelectual nenhum à associação de imagens” – é feita para o livro *Du Monde Entier* de Blaise Cendrars e se assemelha à ideia de escrita automática. Essa aproximação é traçada pelo próprio Mário na carta a Drummond, conforme citada anteriormente: “está apenas a dois passos do sobrerrealismo, ou pelo menos daquele lirismo alucinante, livre da inteligência, em que palavras e frases vivem duma vida sem dicionário quase, por assim dizer ininteligível”.

A afinidade entre a poética de Luís Aranha e o automatismo surrealista também se manifesta em outro momento, quando Mário de Andrade, em *A escrava que não é Isaura*, dedica atenção especial ao “Poema Giratório”, destacando-o nos seguintes termos:

Luís Aranha bebeu o universo. Matou tzares na Rússia, amou no Japão, gozou em Paris, roubou nos Estados Unidos, por simultaneidade, sem sair de S. Paulo, só porque no tempo em que ginasiava às votas com a geografia, adoeceu gravemente e delirou. Surgiu o admirável Poema Giratório (Andrade, 2010).

Luís Aranha publicou principalmente em revistas literárias, sua obra só foi reunida em livro em 1984, *Cocktails*, contando também com poemas inéditos. Ainda, pode-se identificar a postura de Mário de Andrade em relação a Murilo Rubião, que distancia do Surrealismo, com quem já trocara algumas cartas e do qual recebeu críticas negativas a um de seus contos. Rubião envia carta a Mário em 23 de julho de 1943 dizendo:

Desejava que você lesse um conto meu que saiu no Roteiro de 15 corrente – “Eunice e as flores amarelas”. Foi o primeiro conto “simbólico” (não tenho outro termo. Surrealista? Kafkiano?) que escrevi. E junto com o “Pirotécnico” e “O Mágico”, marca passagens distintas na minha literatura. Foram os meus três caminhos melhores (Andrade; Rubião, 1995, p. 43).

E recebe em resposta carta de 27 de dezembro de 1943:

Dos três trabalhos que você propõe na antologia, eu escolhia “O Mágico”, acho o mais perfeito de todos, com maior unidade no sustentar o diapasão da ... fantasia. (Vamos pra todos os efeitos, nesta carta, chamar de fantasia, o que você mesmo numa das suas cartas ficou sem saber como chamar, si “surrealismo, si “simbolismo”, a que se poderia acrescentar “liberdade subconsciente”, “alegorismo” etc. Fica aqui “fantasia”) (Andrade; Rubião, p. 55).

Como fica evidente, o poeta modernista afasta o rótulo de Surrealismo, mas ainda se nota alguma proximidade com o movimento, em especial pela expressão “liberdade subconsciente”, como também pela própria sugestão do autor.

Por fim, em carta a Manuel Bandeira, de 16 de dezembro de 1924, o poeta paulistano tenta explicar como a palavra escrita não tem o mesmo potencial que a música – que é “riquíssima de elementos expressivos puros desinteressados” (Andrade; Bandeira, 2001, pp. 159-160) – de atingir a expressão de arte pura, pois “os elementos orais são pobríssimos num momento isso cansa” (Andrade; Bandeira, 2001, pp. 159-160).

Para ilustrar seus argumentos, Mário propõe uma expressão que seria uma tentativa de realizar Arte Pura de forma textual. A frase em questão é “Trajol Klimani tri trem tri jol” (Andrade; Bandeira, 2001, pp. 159-160), que se poderia considerar um exercício radical de escrita automática, ou algo assim. Conforme explica o próprio autor: “Naquela frase pus sem significado algum a voz ‘trem’, mas esta para nós brasileiros e portugueses logo desperta um interesse natural porque ‘trem’ representa para nós uma ideia relativa a um objeto” (Andrade; Bandeira, 2001, pp. 159-160).

CONCLUSÃO: MÁRIO DE ANDRADE LEITOR DO SURREALISMO

Com base nas definições apresentadas por Mário de Andrade, é possível inferir que sua compreensão da estética surrealista apresentava determinadas limitações conceituais, ou seja, o poeta modernista parece dialogar sempre com a fase inicial do movimento, apresentada no primeiro manifesto⁶. Porém, mais relevante é notar que o caso do poeta paulistano pode ser considerado ilustrativo para o modo como se dá a recepção de um movimento tão longevo e metamorfo.

Sua concepção revela limitações geográficas – mesmo acompanhando publicações francesas e a literatura produzida por autores surrealistas, Mário não estava na França e não compartilhava da realidade cultural local desses escritores⁷ – e principalmente temporais, seja pela falta de distanciamento histórico dos eventos, mas também pelo curto período em que se manteve intelectuado das mudanças de postura do movimento. Ademais, fica evidente a queda do interesse de Mário de Andrade pelo tema a partir da década de 1930, como se observa pela diminuição de referências em sua correspondência e produção crítica – com base nos levantamentos de Isabel Gasparri (2008) e do autor (2024). Esse declínio não parece ser um acaso, mas um reflexo das suas mudanças de orientação estética, que passou a ir de encontro às tendências da poesia europeia – e à influência que ela exercia nas produções modernistas.

O desagrado pela poesia europeia aparece acompanhado da proposta de uma poesia nacional desvinculada da influência do velho continente na correspondência de entre Mário de Andrade e nomes como Manuel Bandeira e Joaquim Inojosa. Mas é em carta a Sérgio Milliet, de 10 de dezembro de 1924, que essa posição parece estar expressa com mais clareza:

6. Mário de Andrade parece tomar Surrealismo e automatismo psíquico como sinônimos, justamente a definição proposta no *Manifesto do Surrealismo* de 1924. Além disso, o autor de *Macunaíma* nunca associa o movimento surrealista a ideias políticas de esquerda e sequer considera Lautréamont um surrealista *avant-garde*, conforme sustenta a dissertação do autor (Novaes, 2024), elementos que passam a ser definidores do Surrealismo apresentado no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, de 1930.

7. O Surrealismo tomou dimensão internacional, teve e possui até hoje representantes importantes em diversos países, especialmente da Europa e das Américas. Porém, essa não era a realidade na década de 1920, momento em que, de forma muito semelhante ao modernismo brasileiro da Semana de Arte Moderna de 1922, eram movimentos de jovens intelectuais propagandeando e experimentando novas ideias poéticas predominantemente através de revistas literárias e publicação de livros. Nesse período inicial o Surrealismo se desenvolvia também no contato presencial entre os integrantes do grupo como nas sessões de “sono hipnótico especial, mais parecido a um estado sonambúlico”, relatada por Louis Aragon (2024). Ocasiões dessa natureza estão presentes em parte relevante das obras acerca da história do Surrealismo. É desse contexto que se aponta que Mário de Andrade estava alheio.

Não nego os benefícios que o modernismo francês e europeu trouxe pra arte do universo. [...] Agora livres, pelo exemplo dos europeus, vamos seguir o nosso caminho que é todo diverso do da Europa desinteressante. Essa gente d'aí afinal nada mais fez que desenvolver o lema do século XIX, arte pela arte, e nisso está, nisso caiu. [...] Confesso-te: a Europa com todos os seus atrativos e artes refinadíssimos não me causa agora senão um grande fastio, uma fadiga e um bocejo. Não aturo modernista nem de França nem de Alemanha. Foi tudo um sonho mirabolante de ópio, um atordoamento de cocaína e éter (Duarte, 1985, pp. 299-300).

Tais limitações, contudo, não são exclusivas de sua interpretação, podendo ser estendidas à quase totalidade da recepção inicial do Surrealismo no Brasil. Não se trata, portanto, de um equívoco individual, mas da expressão de um panorama interpretativo condicionado pelas circunstâncias históricas em que essa recepção se efetivou.

Essas mesmas restrições são reconhecíveis na crítica do movimento feita por Tristão de Athayde, no artigo intitulado “O Suprarealismo”, publicado em duas partes, uma em 14 de junho e a conclusão no dia 25 do mesmo mês 1924, em *O Jornal*, do Rio de Janeiro. Por exemplo, tanto Mário quanto Alceu Amoroso Lima – autor por trás do pseudônimo Tristão de Athayde – aparentemente compreendiam Surrealismo e escrita automática praticamente como sinônimos. Fica evidente como a recepção está sujeita ao seu contexto e se modificou com o desenvolvimento do Surrealismo, culminando nas diferentes interpretações acerca desse na academia hoje.

Conclui-se então que o diálogo de Mário de Andrade com a estética surrealista em seus comentários – ancorado na recepção possível deste primeiro momento do movimento francês – não consiste em uma leitura inválida ou equivocada, mas em um retrato representativo das condições históricas e culturais em que se deu a recepção inicial do Surrealismo no Brasil, não apenas por ele, mas também por seus interlocutores, entre os quais Oswald de Andrade e Prudente de Moraes, neto.

Dessa maneira, sustenta-se que, para pesquisas acerca da recepção ou do desenvolvimento de núcleos surrealistas nos diversos países ou épocas em que o movimento se manifestou, seria fundamental delimitar com qual concepção de Surrealismo se está dialogando, tendo em vista as diferentes interpretações que lhe foram atribuídas, como no caso do Brasil. A partir dessa premissa, e validando a perspectiva histórica de Mário de Andrade, abre-se um novo campo para futuras pesquisas. Torna-se possível, por exemplo, investigar a influência do movimento de Breton em autores canônicos como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, não para classificá-los como surrealistas, rótulo que suas fortunas críticas corretamente afastam, mas para compreender a associação específica proposta por Mário, baseada em sua própria e representativa leitura do fenômeno.

REFERÊNCIAS

ACABA de Chegar ao Brasil o Bello Poeta Francez Blaise Cendrars. Direção de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Fitas Brasileiras Produções; Comissão Estadual de Cinema; Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1972.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Organizado por Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

- ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. E-book.
- ANDRADE, Mário de. *A Lição de Amigo*: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- ANDRADE, Mário de. Luís Aranha ou a poesia preparatória. In: EULALIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. 2. ed. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, 2001.
- ANDRADE, Mário de. A Mulher Ausente. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972a.
- ANDRADE, Mário de. Três Faces do Eu. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972b.
- ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*: Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Organização de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp, 2001.
- ANDRADE, Oswald. Os Esplendores do Oriente. *Verde*, n. 5, Cataguases, nov 1927. Disponível em: https://br.revistasdeideias.net/pt-pt/verde/in-issue/iss_0000003283/14. Acesso em: 23 abr. 2025.
- ARAGON, Louis. *Uma vaga de sonhos*. São Paulo: 100/cabeças, 2024.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: 100/cabeças, 2024.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- GASPARRI, Isabel. *Mário de Andrade e a Literatura Surrealista*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-08082011-161549/pt-br.php>. Acesso em: 21 mar. 2023.
- INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista de Pernambuco*. vol. 1. Rio de Janeiro: Guanabara, s/d.
- LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Estética e Modernismo*. São Paulo/Brasília: Hucitec, INL, 1984.
- LIMA, Sergio. *A Aventura Surrealista: tomo 2*: primeira parte: História sincrônica e essencial cronologia crítica do Surrealismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2010.
- MILLIET, Sérgio. *[Correspondência]. Destinatário: Mario de Andrade*. Paris, 5 nov. 1924.
- MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Mário e o Pirotécnico Aprendiz*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: IEB-USP; São Paulo: Ed. Giordano, 1995.
- NOVAES, Adam Henrique. *Leitores ilustres de As Revelações do Príncipe do Fogo e a atribuição de vínculos com o surrealismo na obra de Febrônio Índio do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.
- PAES, José Paulo. O Surrealismo na literatura brasileira. In: *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ADAM HENRIQUE NOVAES é graduado em Comunicação Social com habilitação em Editoração (2018) pela Universidade de São Paulo e mestre em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa (2024) pela mesma instituição. Contato: adam.novaes@alumni.usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9020063038339921>.

A ARTE VERBAL E NÃO VERBAL EM 1930: A PARCERIA ENTRE ARNALDO TABAYÁ E CORNÉLIO PENNA

— BIANCA BOSCO

RESUMO O presente trabalho tem como objetivo analisar as particularidades da parceria entre dois nomes importantes do Romance de 1930: Arnaldo Tabayá e Cornélio Penna. Embora também fosse se destacar como escritor em 1935, Penna colaborou com Tabayá como artista visual, ilustrando a capa do livro *Badu*, publicado pela Editora Guanabara, e o conto “A dama de negro”, publicado no jornal *A Nação*, em 1932 e 1933, respectivamente. É possível observar como os dois se complementam, a arte de um contribuindo para a expressão da arte do outro. Mesmo produzindo de acordo com as narrativas de Tabayá, é possível traçar uma certa evolução da arte de Penna no decorrer dos anos e de acordo com contextos do mundo artístico da época. Para entender as particularidades de Cornélio Penna enquanto artista plástico, contaremos com as considerações de Alexandre Eulálio (1980) e pesquisas acerca de seus projetos e cadernos de ilustrações, de acordo com o catálogo do acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa (2023) e *Caderno de Pinturas e Desenhos*, de Cornélio Penna, publicado pela Faria e Silva Editora, em 2020. Para considerações sobre vida e obra de Arnaldo Tabayá, foi feita uma extensa pesquisa na Hemeroteca Digital, que, para esse trabalho, rendeu a descoberta de um conto ilustrado por Penna e uma crítica feita por Tabayá sobre o primeiro romance de Penna, *Fronteira* (1935).

Palavras-chave: Arnaldo Tabayá; Cornélio Penna; Ilustração; Xilogravura; Parceria

ABSTRACT *The following paper aims to analyse the particularities of the partnership between two important names of the Brazilian 1930s Novel: Arnaldo Tabayá and Cornélio Penna. Although he would later establish himself as a writer in 1935, Penna worked with the author as a visual artist, illustrating the cover of Tabayá's novel *Badu*, published by Editora Guanabara, and a short story called “A dama de negro”, published in the newspaper *A Nação*, in 1932 and 1933, respectively. It is possible to observe how the two of them contribute to each other's work. Even while working within the constraints of Tabayá's narratives, it is possible to trace a subtle evolution in Penna's art over the years and according to the historical and artistic context of that specific time. To understand Cornélio Penna's characteristics as a visual artist, we draw on considerations made by Alexandre Eulálio (1980), as well as a research on his published projects and sketchbooks, according to the catalog from Fundação Casa de Rui Barbosa (2023) and *Caderno de Pinturas e Desenhos*, by Cornélio Penna, published by Faria e Silva Editora, in 2020. For Arnaldo Tabayá's life and work, extensive research was conducted using Hemeroteca Digital, which, for this particular paper, led to the discovery of one short story illustrated by Penna, and a review made by Tabayá about Penna's first novel, *Fronteira* (1935).*

Keywords: Arnaldo Tabayá; Cornélio Penna; Illustration; Woodcut; Partnership

INTRODUÇÃO

Em 1930, o Brasil passava por uma inquietação no âmbito artístico e literário. Após a Semana de Arte Moderna de 1922, autores da década seguinte buscaram descrever o Brasil a partir do povo brasileiro, reconhecendo os maiores problemas do país e levando em consideração realidades difíceis fora das elites das grandes cidades. Dessa forma, é comum encontrar obras que procuram evidenciar e denunciar a desigualdade social, ao representarem a pobreza e as agruras de diversas partes do Brasil, retratando também o ambiente e situações em que pelo menos uma parte da população estava inserida.

É nesse contexto que Arnaldo Tabayá lança *Badu*, seu único romance, em 1932, o qual foi aclamado pela crítica da época e que ganharia o Prêmio da Casa Machado de Assis em sua categoria no ano seguinte. Poucos anos depois, em 1935, Cornélio Penna faz sua estreia como escritor ao lançar *Fronteira*. Embora este fosse seu primeiro livro como autor literário, seu nome já era conhecido desde a década de 1920, mas apenas enquanto ilustrador. Em 1926, no jornal *A noite*, o também artista plástico Hernani de Irajá exalta o colega, que, na ocasião, tinha dois trabalhos em exposição no Salão de Outono:

Surge agora Cornélio Penna [...] Possui larga visão, esplêndida sentimentalidade e é um ensimesmado. Essa propriedade de introspecção, esse dom nativo de sondar o próprio âmago, de perscrutar o abismo de noss'alma — é para o artista a maior riqueza, a mais alta recompensa que lhe derramam como maná bíblico os deuses invisíveis, protetores dos iniciados (2020, p. 13).

Tabayá e Penna foram parceiros em duas ocasiões, sendo o primeiro como escritor e o segundo como ilustrador em ambos os casos. Em 1932, o artista foi o responsável pela gravura que estamparia a capa de *Badu*, aspecto que seria elogiado em críticas da época. No *Diário de Notícias*, em 5 de abril de 1932, um colunista referenciado apenas como H.A. faz questão de, ao exaltar o romance de Tabayá, também mencionar a gravura feita por Penna: “A capa é uma pequenina joia de arte plástica que prescindiria logo de louvores e elogios se antes disséssemos que é devida a sensibilidade miraculosa desse grande artista que é Cornélio Penna, o mago da forma e da cor” (p. 8).

A colaboração entre ambos foi retomada em 1933, quando Penna ilustrou um conto de Tabayá para o jornal *A Nação*. Já em 1936, no jornal *O Cruzeiro*, o escritor exalta o colega ao publicar uma crítica muito positiva sobre o romance de estreia de Penna, *Fronteira*. A parceria se encerra no ano seguinte, com a morte precoce de Arnaldo Tabayá.

A partir da análise de dois casos em que a parceria Tabayá-Penna ocorreu, é possível compreender como as artes de ambos se complementam e como parece haver um acordo a respeito dos detalhes. O romance *Badu* e o conto “A dama de negro” são ilustrados por Penna, que respeita a narrativa ao fazê-lo, mas não abre mão de suas características enquanto artista. A temática das narrativas coincide de certa forma — de maneira geral, tratam da incompreensão da mulher enquanto outro indivíduo na sociedade. Em ambos os casos, há uma personagem feminina angustiada, que se apoia em um personagem masculino que não a comprehende completamente. Penna, então, cria duas ilustrações/gravuras distintas, levando em consideração o meio em que cada uma delas seria inserida e veiculada.

CORNÉLIO PENNA

Cornélio Penna nasceu em 1896 e passou a se dedicar às artes plásticas a partir de 1920, após concluir sua graduação em Direito, em São Paulo. No entanto, diz-se que ele já havia se descoberto pintor aos 10 anos, em 1906, quando ilustrou por vontade própria uma história de sua própria autoria. Já adulto, em 1923, suas ilustrações foram ganhando personalidade à medida que ele adicionava traços intencionalmente tremidos e dramáticos às suas obras. Foi nesse mesmo ano que expôs sua série *Caboclos*, com pinturas que antecipavam o estilo de obras futuras. Depois, explora alguns temas que contemplavam aspectos da cultura oriental, religiosa e até macabra. A partir de 1928, decide se dedicar principalmente à literatura, como forma de externar o seu mundo interior:

Após formal “Declaração de Insolvência”¹, que publica na imprensa, o desenho passará a ser considerado por Cornélio uma habilidade subsidiária, apropriada para a descrição de exterioridades ou ocasionais alusões siblinas. Mesmo assim, executa composições avulsas a lápis e nanquim, ex-libris e capas para livros de amigos e admiradores (Eulálio, 1980, p. 38).

Além de *Fronteira*, sua produção literária é constituída de mais três romances, lançados entre 1935 e 1954 — *Dois romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1948) e *A menina morta* (1954). Enquanto desenhista e pintor, sua obra é relativamente mais extensa — além de ser mais disseminada em diversos meios, como em jornais, livros e propagandas no geral. Morreu em 1958, aos 61 anos.

ARNALDO TABAYÁ

Arnaldo Tabayá, nascido em 1901, por sua vez, não teve uma bibliografia extensa, já que foi acometido de um mal súbito em 1937 e morreu aos 36 anos. Médico de formação, colaborou com diversos jornais e periódicos entre o lançamento de seu primeiro livro, *A mulher de cabelos azuis* (1924), até sua morte. Além de *Badu*, escreveu ainda os infantis *A casa das três rolínhas* (1939), *As aventuras de Barrigudinho* (1941) e *Pequena história de amor* (1942), todos em conjunto com o também escritor Marques Rebelo — tais obras Tabayá nem chegaria a ver lançadas.

A PARCERIA

Na década de 1920, Arnaldo Tabayá dedicava-se à prática clínica em Vitória, no Espírito Santo, e flertava com o mundo literário — além do lançamento do seu primeiro livro de poesias em 1924, ele chegou a escrever para pequenos jornais. Enquanto isso, Cornélio Penna parecia estar desenvolvendo características próprias e distintas em suas ilustrações, adotando de vez um traço nervoso e trepidante, “cujo grafismo erudito, personalíssimo, redimensionava integralmente os trabalhos dele, a partir da definição do novo perfil compacto da assinatura do artista” (Eulálio, 1980, p. 33).

1. “Declaração de Insolvência” foi um comunicado publicado por Penna na revista *A Ordem*, em junho de 1929, em que manifesta seu desejo de dedicar-se somente à literatura e seu descontentamento com suas produções artísticas.

Se, em um primeiro momento, seus quadros evitavam o pitoresco e abraçavam a representação de personagens brasileiros, enfrentando a monotonia das representações, em 1924, ao refazer a pintura, nota-se uma linha carregada, ziguezagueante e que adiciona uma carga dramática aos desenhos do artista:

[...] nas feições as linhas tremidas definem áreas de sombra, rugas, as mesmas intenções expressivas. O agudo olhar de soslaio da esposa acompanha longe o espectador, enquanto permanece ensimesmado o marido nos próprios pensamentos (Eulálio, 1980, p. 34).

Nas figuras a seguir, é possível visualizar a representação de duas pessoas nas mesmas circunstâncias, aos olhos do mesmo artista, em anos diferentes. Em 1923, Penna aparentemente não busca ousar muito em tonalidades escuras, trabalhando com cores mais pálidas mesmo em demarcações sutis de sombreamento dos personagens retratados. As linhas grossas ou onduladas, que serão tão presentes em seus trabalhos futuros, ainda não são empregadas neste quadro.

Figura 1: Detalhe de pintura da série *Caboclos*, de 1923. Aquarela sobre papel.



(Fonte: Inventário, p. 170)

Em 1924, a representação dos caboclos muda de maneira significativa: os traços, antes imperceptíveis, se apresentam nesta ilustração para delimitar tanto pele quanto vestimentas. As cores, todas, com exceção do preto, pertencentes à mesma paleta de tonalidade quente – essas são as características que se tornaram recorrentes na produção posterior de Penna.

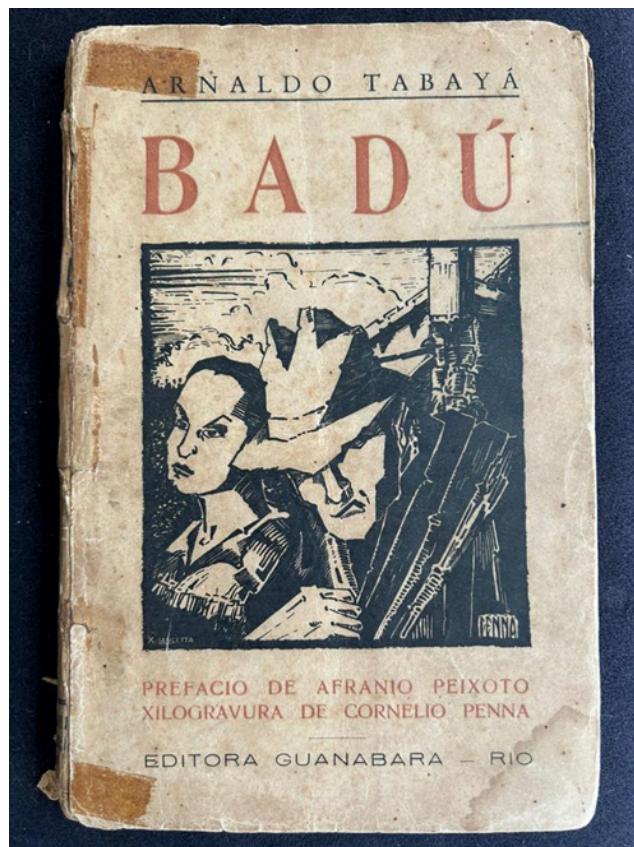
Figura 2: Pintura da série *Caboclos*, de 1924



(Fonte: Madeira, 2009, p. 18)

Na década de 1930, Penna está focado em fazer da literatura sua principal forma de externar seu interior para o mundo, mas não deixa de produzir desenhos, gravuras e pinturas para amigos e terceiros, inclusive para propagandas presentes em jornais e revistas da época.

Em 1932, o artista estabelece sua primeira colaboração com Arnaldo Tabayá, ao ilustrar a capa de seu livro – um detalhe que não passou despercebido pela crítica. A obra, além de aclamada por conta de seu valor literário, também chamou atenção pela estética da capa – a gravura assinada por Cornélio Penna.

Figura 3: capa da primeira edição de *Badu*

(Fonte: acervo pessoal)

Dessa vez, a ilustração não tem cores, apenas contornos. O título da obra, por sua vez, divide sua cor com nomes que poderiam dar prestígio a Tabayá, que não era conhecido no meio literário. Além da técnica usada para produzir a ilustração e seu autor, destaca-se o prefácio escrito por Afrânio Peixoto que, além de médico, era também um dos membros da Academia Brasileira de Letras.

Analisando o desenho de 1924 e a gravura em grau comparativo, observam-se algumas semelhanças, ainda que haja quase uma década de separação entre elas. Em ambas as ilustrações, há a presença de um homem com chapéu e uma mulher ao seu lado. Na mulher, sempre é possível ver o olhar com clareza (esteja ela olhando para o leitor ou para o horizonte). O olhar masculino, no entanto, permanece uma incógnita: na primeira imagem, não é possível sequer identificar a íris dos olhos do homem, enquanto, na segunda, a aba do chapéu os oculta por completo.

A ausência de cores além do preto e a técnica usada para a produção da segunda imagem trazem um ar mais robusto ao desenho, características que fazem parte do momento do artista, que procurava se aventurar em outros contextos, e do cenário artístico brasileiro, cuja crítica estava aprendendo a apreciar as xilogravuras expressionistas produzidas no país. Também é possível ver

uma certa profundidade e perspectiva atrás dos personagens, que estão em primeiro plano – há um telhado, detalhes que formam o céu...

Além disso, algumas particularidades podem ser observadas de acordo com a narrativa do romance para o qual ele empresta seus traços. O narrador, que seria representado pelo homem da capa, é um homem que tem um relacionamento extraconjugal com uma moça mais nova, Badu, mas nunca considerando a possibilidade de deixar sua esposa e filha pequena. Desde o início de seu caso com a amante, ele não a enxerga como uma pessoa digna de respeito, buscando apenas fazer com que ela vire uma espécie de propriedade. Em todo o romance, o narrador não consegue compreender as personagens femininas enquanto outros seres humanos, com vontades próprias e complexidades. Sempre as trata com bastante superficialidade, tentando encaixá-las nos estereótipos já estabelecidos pela sociedade patriarcal da época. Isso pode justificar a ausência do olhar da figura masculina na gravura, como se olhasse para o chão, sentindo indiferença ou vergonha, não percebendo ou não se importando com a presença do outro. A figura feminina, por outro lado – presumidamente Badu –, olha firme para o horizonte, com uma expressão destemida e séria. Isso contradiz o olhar do narrador sobre a personagem: ele a via como uma mulher negra e ‘pobrezinha’, que morava no morro e trabalhava no comércio, sem grandes ambições na vida. A realidade que o leitor consegue ver, se conseguir discernir através dos julgamentos preconceituosos do narrador, é que Badu é uma mulher forte, independente e muito mais complexa do que parece ao olhar masculino – e é isso que a imagem sugere.

Já em 1933, após o sucesso da primeira colaboração entre os dois, mais uma parceria entre os autores ocorria, dessa vez no jornal *A Nação*. Novamente, Tabayá foi o responsável pela produção literária e Penna o encarregado pela ilustração.

Figura 4: “A dama de negro” no jornal *A Nação*



Fonte: *A Nação* [Suplemento], Rio de Janeiro, n. 67, p. 13, 2 abr. 1933. Hemeroteca Digital.

Essa ilustração, e mesmo a forma como ela se dispõe em relação ao texto, pode indicar características diferentes de Penna em relação à obra anterior. Dessa vez, deve tratar-se de um desenho feito à mão, também de um casal formado por uma mulher e um homem, além de um cachorro no canto inferior esquerdo. Não há cores além do preto (provavelmente porque o ilustrador sabia que a publicação seria feita por um jornal), mas elas não parecem fazer falta – Penna sabe trabalhar com a perspectiva, de forma que consegue adicionar detalhes no vestido e até na echarpe da mulher.

A infinidade de postes de luz atrás dos personagens e o posicionamento dos pés dão a entender que eles vieram já de um longo caminho e estão prestes a assumir o primeiro plano, “avançando” sobre o leitor, revelando sua profundidade. Isso vai ao encontro da narrativa, que retrata um diálogo que ocorre nas ruas do Rio de Janeiro, em que uma mulher pede a um desconhecido que o acompanhe até em casa, pois acredita estar sendo perseguida.

O título do conto, “A dama de negro”, também é um elemento pertencente à ilustração como um todo e contribui para a impressão de movimento do casal, pois este se coloca à frente do letreiro. As letras se encontram sem preenchimento, ou seja, se apresentando apenas como contornos, enquanto os personagens são carregados com a cor preta, tendo mais destaque que qualquer outro ponto da ilustração. Por fim, é importante notar que o conto “abre passagem” para que o casal passe, como se estivesse pronto para ultrapassar a barreira da página do jornal e invadir a realidade do leitor.

Mais uma vez, é possível perceber que a aba do chapéu do homem faz com que o leitor não consiga ver seus olhos, enquanto a mulher parece estar olhando diretamente para o observador. Seria o homem apenas um desconhecido para ela ou é o próprio homem de quem ela foge, que a persegue? Como quase não é possível ver seu rosto, não há como ter certeza. Por outro lado, o olhar da mulher é bastante penetrante, até porque, ao final do conto, o narrador destaca as impressões que teve sobre ele: “Nos olhos vi essa tristeza de quem sabe que é em vão, nunca será compreendida. Olhar de resignação e de renúncia” (1933, p. 13). Novamente, Tabayá trabalha com a não compreensão da mulher pelo homem – e a ilustração também pode demonstrar isso. O colar de crucifixo da mulher também dá um ar mais sombrio ao desenho, ainda mais porque ela diz acreditar ser perseguida por um homem que, teoricamente, havia morrido e parecia querer matá-la.

Mais adiante, em 1935, Penna finalmente lança *Fronteira*, seu primeiro romance. No ano seguinte, Arnaldo Tabayá escreve para *O Cruzeiro* que havia se encantado pelo livro, exaltando muito o colega:

Drama interior, Cornélio Penna magistralmente combinou o real com o irreal, o fantástico com os gestos de simplicidade e amargura da vida igual de nós todos, trazendo o leitor sempre debaixo de uma atmosfera de opressão e ansiedade até a última página. Neste mundo subjetivo, que é como um quarto mal iluminado onde as coisas mais simples tornam-se seres sobrenaturais, onde nada é firme e ora tem uma forma, ora outra, conforme a luz e o nosso estado de espírito, o autor penetra e nos conduz com uma sabedoria admirável e a opressão que sentimos é o medo de nos vermos desvendados como se o livro fosse escrito para nós e o autor estivesse mergulhado em nossos olhos e remexendo com as mãos perversas a lama e o limo de nosso lado interior (Tabayá, 1936, p. 2).

Tais características da literatura de Penna, tão bem pontuadas por Tabayá, são as mesmas de sua arte ilustrada, pintada e gravada. Mesmo abrindo mão de suas pinturas e ilustrações – por

convencer-se de que não era bom o suficiente para continuar as produzindo – para dedicar-se à literatura, a atmosfera densa e obscura de seu romance se assemelha ao modo como ele se expressava anteriormente, conforme Carlos Madeira pontua:

[...] a despeito do que supunha ou queria fazer crer, sua pintura não fora abandonada, pois que parte integrante de sua fisionomia artística. Chama atenção a carga imagética contida em sua literatura, que instaura nas narrativas uma visualidade marcante. Pode-se mesmo dizer que, de certa forma, a atividade que exerce antes da de romancista já antecipa as realizações da carreira literária (Madeira, 2009, p. 19).

Nessa época, o artista busca uma intensidade clara-escura, algo mais bruto, técnicas além do nanquim no papel – ora, isso já estava sendo trabalhado desde a xilogravura da capa de *Badu. Fronteira*, como ele mesmo define, seria apenas um “pesadelo” – e, realmente, tem algo semelhante ao mundo dos sonhos na narrativa: se inicia sem muitas explicações; o tempo tem avanços significativos que afetam o andamento da história, mas que não necessariamente são explícitos; e há uma fantasmagoria, principalmente conforme a narrativa se encaminha para o fim. O narrador não faz questão de elucidar nada para o leitor – as personagens acabam sendo a maior fonte de informações. É como se o romance fosse claro no momento em que é narrado ao leitor, mas obscuro nos intervalos de tempo que não são relatados, sem que o leitor comprehenda tudo o que se passa na história.

No entanto, talvez pelos traços da arte de Cornélio Penna, a parceria dos autores não se estendeu até os lançamentos infantis de Tabayá, gênero literário explorado por ele juntamente com o autor e amigo pessoal Marques Rebelo. A primeira edição de *A casa das três rolínhas* (1939) conta com ilustrações de João Fahrion; a primeira edição de *As aventuras de Barrigudinho* (1941) tem ilustrações de Santa Rosa; e a primeira edição de *Pequena história de amor* (1942) é ilustrado por Percy Deane.

A ARTE EXPRESSIONISTA NO BRASIL

Na capa de *Badu*, é possível notar uma indicação de que a ilustração de Penna se trata de uma xilogravura, técnica em que se deve entalhar na madeira o desenho do artista, depois usar a matriz como um carimbo em outras superfícies planas adequadas. A decisão de usar xilogravura na ilustração e dar ênfase para especificar a técnica na capa do livro não foi por acaso. Além do método, os traços de Penna também remetem ao importante movimento expressionista no Brasil, que, a princípio, não foi bem recebido pela crítica conservadora da década de 1910, mas, em 1930, já era disseminado por importantes artistas, tornando-se mais respeitado e compreendido.

O expressionismo alemão, ao se consolidar no início do século XX, representava uma nova forma de arte que buscava romper com as ideias do passado do país e refletir o *zeitgeist* da época. Enquanto o movimento efervescia, muitos futuros representantes do modernismo latino-americano estavam presentes no continente europeu e se beneficiaram das tendências vanguardistas locais como fonte de inspiração. No momento pré-Modernista do Brasil, até mesmo os menores traços expressionistas não eram aceitos da melhor forma, uma vez que a preocupação de intelectuais brasileiros da época já estava sendo a busca por uma identidade nacional. A artista plástica Anita Malfatti (1889-1964), por exemplo, recebeu duras críticas sobre sua exposição feita em 1917, por conta de sua “obra ainda irregular e por sua vinculação à ‘moderna escola alemã’” (Carvalho, 2018, p. 76).

O pintor lituano Lasar Segall (1889-1957) foi um dos principais nomes do expressionismo e um dos principais artistas do movimento modernista brasileiro. Em 1923, ao chegar no Brasil, trouxe consigo uma bagagem bastante extensa e muita experiência no mundo artístico expressionista, tendo fundado e feito parte de grupos e exposições de arte, principalmente na cidade de Dresden, na Alemanha.

Por fim, o artista Oswaldo Goeldi (1895-1961) também se firma como um dos principais precursores do movimento expressionista do país. Brasileiro com pai suíço, Goeldi conclui sua formação artística na Europa e retorna ao Brasil em 1919. Em 1924, dá início aos estudos da técnica de xilogravura no ateliê de Ricardo Bampi, em Niterói. Em uma época em que a academia conservadora não considerava a gravura como uma técnica artística de “obra acabada”, o (agora) gravurista se apaixonou pelo método e buscou se aperfeiçoar mesmo com a resistência da crítica. Ao mesmo tempo, contribuía com vários periódicos, revistas e obras literárias, fazendo suas ilustrações. Foi apenas em 1930 que a xilogravura ganhou posição de destaque com o lançamento do livro *10 gravuras em madeira*, de Oswaldo Goeldi, com prefácio de Manuel Bandeira. A partir disso, a técnica parece ter se tornado mais aceita e acessível: “Desenvolve, então, sua atividade gráfica como desenhista e xilografo divulgando seus trabalhos através de ilustrações de livros, jornais e revistas, notando-se afinidade da sua criação com os textos que ilustrou, formando um todo orgânico entre a ilustração e o texto” (Varela, 1997, p. 90). O livro de Goeldi foi um marco para a gravura brasileira e, a partir dele, mais artistas se arriscavam no método de xilogravura expressionista.

CONCLUSÃO

A parceria entre Arnaldo Tabayá e Cornélio Penna na década de 1930 mostrou-se bastante vantajosa para ambos. Como Arnaldo Tabayá ainda não havia obtido muito sucesso com suas produções literárias até o lançamento de seu primeiro romance, a gravura e assinatura de um artista visual mais conhecido certamente ajudou a impulsionar a popularidade do autor e da obra em um primeiro momento.

A escolha da técnica de xilogravura para ilustrar a capa do livro de Tabayá revela também uma reflexão minuciosa sobre a narrativa e sobre as tendências artísticas. Em um primeiro momento, pode parecer que é uma história simples, sem muitas complexidades. No entanto, o que se mostra é que há muito mais profundidade do que se imagina ou do que uma leitura distraída pode indicar. O fato de não ser um desenho feito à mão livre, mas entalhado na madeira, revela algo de mais bruto, mais detalhado na capa do livro. Mesmo com o nome do romance e algumas informações em vermelho tanto acima quanto abaixo dele, o resultado é amistoso, o protagonismo está nele por inteiro.

Em “A dama de negro”, conto e ilustração literalmente coexistem no mesmo espaço, em acordo harmonioso. A profundidade do cenário e a postura dos personagens desenhados dão a impressão de eternidade que o próprio Tabayá buscava provocar na narrativa.

A opção dos autores de não trabalharem juntos em livros de temática infantil pode ser justificada por algumas hipóteses. A primeira é de que, conhecendo um pouco mais sobre desenhos, ilustrações e pinturas de Cornélio Penna, muitos com temática adulta, pode-se dizer que literatura infantil não seria o tipo de trabalho preferido por ele. Outra hipótese é de que, como a autoria dos livros era compartilhada com Marques Rebelo, é possível que ele e Tabayá, em conjunto, optaram por outro tipo de ilustração. A terceira e última hipótese é de que, como Tabayá morreu dois anos

antes do lançamento de *A casa das três rolínhas*, é possível que ele não tenha chegado a se envolver em nenhum aspecto da edição e ilustração deste e dos outros livros infantis que seriam lançados a partir dele.

Se houve interesse e repetição de trabalho após a primeira vez, pode-se dizer que a parceria foi bem-sucedida e que deve ter agradado a forma de trabalho tanto de um quanto de outro. Inclusive, quando Penna estava se lançando como romancista, Tabayá fez questão de ler seu livro e elogiar o colega em um jornal de grande circulação. Infelizmente, por conta da morte prematura de Arnaldo Tabayá, não pudemos ter outras colaborações entre os autores, mas o que ficou é o conjunto de arte visual e literatura funcionando de maneira natural, orgânica e complementar.

REFERÊNCIAS

- 10 Gravuras em Madeira de Oswaldo Goeldi [álbum]. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/104085-10-gravuras-em-madeira-de-oswaldo-goeldi-album>. Acesso em: 25 de abril de 2025. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- BOSCO, B. *O narrador e as personagens femininas em Badu (1932), de Arnaldo Tabayá*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos: 2020.
- CARVALHO, Francisca Rosemary Ferreira de. *Quem ama o feio, bonito lhe parece: o feio enquanto categoria estética representado nas xilogravuras de Oswaldo Goeldi*. Monografia (Graduação Curso de Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís: 2018.
- EULALIO, Alexandre. Os dois mundos de Cornélio Penna. *Discurso*, São Paulo, Brasil, n. 12, p. 29–48, 1980. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.1980.37880. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37880>. Acesso em: 4 jun. 2024.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagen e letra: introdução à bibliografia brasileira - a imagem gravada*. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- H.A. “Bric-a-brac”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 653, 5 abr. 1932. No Lar e na Sociedade, p. 8.
- INVENTÁRIO DO ARQUIVO CORNÉLIO PENNA [recurso eletrônico]/organização Daniela Carvalho Sophia, Rosângela Florido Rangel. — Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2023. PDF (328 p.). Disponível em: https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/pdfs/WEB_InventriodoArquivoCornelioPenna_condensado.pdf. Acesso em: 25 abr. 2024.
- IRAJÁ, Hernani de. “Um ilustrador”. In: PENNA, Cornélio. *Caderno de desenhos e pinturas*. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.
- MADEIRA, Carlos Eduardo Louzada. *Uma estética de inextricáveis meandros, sombras e lacunas na ficção de Cornélio Penna*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- TABAYÁ, Arnaldo. A dama de negro. *A Nação* [Suplemento], Rio de Janeiro, n. 67, p. 13, 2 abr. 1933.
- TABAYÁ, Arnaldo. *Badu*. 1a. edição. Rio de Janeiro: Guanabara, 1932.
- TABAYÁ, Arnaldo. Fronteiras. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 2, 18 jan. 1936.
- VARELA, Marcos Baptista. *A xilogravura expressionista no Brasil*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 1997.

BIANCA BOSCO é graduada em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2017) e mestre em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos (2020). Atualmente, cursa pós-graduação em nível de Especialização na área de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e doutorado em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Contato: bianca-bosco@hotmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8161532130383273>.

OS SINS DE MOLLY BLOOM E SRA. RAMSAY

— FERNANDO MOREIRA BUFALARI

RESUMO Este artigo examina o uso do advérbio “sim” pelas personagens Molly Bloom, de *Ulysses* (1922), e sra. Ramsay, de *To the Lighthouse* (1927). A utilização do “sim” por Molly em seu monólogo interior está atrelada a um tempo subjetivo que se contrai e dilata conforme as pulsões da personagem, sobrepondo-se ao tempo objetivo dos relógios de Dublin. Por outro lado, o emprego do “sim” pela sra. Ramsay evidencia uma circularidade temática, mesclando o tempo subjetivo e o objetivo, enquanto reafirma os papéis sociais de esposa, mãe e anfitriã ocupados pela personagem, em contraste com a autoafirmação corporal de Molly. Além disso, enquanto Molly está ensimesmada em seu monólogo interior, as personagens de Woolf compartilham um tempo social, o que impede a vivência de uma atemporalidade maximizada como a experimentada pela primeira. Por fim, apesar das diferenças estilísticas, conclui-se que tanto Joyce quanto Woolf utilizam o “sim” para desvelar complexidades temporais que desafiam o tempo tradicional do romance, bem como aspectos da interioridade de suas personagens que não são evidentes em um primeiro momento.

Palavras-chave: Ulysses; James Joyce; Passeio ao farol; Virginia Woolf; Modernismo.

ABSTRACT *This article examines the use of the adverb “yes” by the characters Molly Bloom, in Ulysses (1922), and Mrs. Ramsay, in To the Lighthouse (1927). Molly’s use of “yes” in her interior monologue is tied to a subjective time that contracts and expands according to her drives, overriding the objective time of Dublin’s clocks. On the other hand, Mrs. Ramsay’s use of “yes” highlights a thematic circularity, blending subjective and objective time while reaffirming the social roles she occupies as a wife, mother, and hostess, in contrast to Molly’s bodily self-assertion. Moreover, while Molly is absorbed in her interior monologue, Woolf’s characters share a social temporality, which prevents the experience of a maximized timelessness such as Molly’s. Finally, despite stylistic differences, the article concludes that both Joyce and Woolf use “yes” to unveil temporal complexities that challenge the traditional time of the novel, as well as aspects of their characters’ interiority that are not immediately apparent.*

Keywords: Ulysses; James Joyce; To the Lighthouse; Virginia Woolf; Modernism.

Em uma carta a Frank Budgen, de 16 de agosto de 1921, James Joyce declarou sobre *Ulysses* (1922) que

Penélope é a chave do livro. A primeira frase tem 2500 palavras. Há oito frases no episódio. Ele começa e termina com a palavra feminina *Sim*. Gira como o imenso globo terrestre, lenta, segura e uniformemente, em círculos. [...] Sou a carne que sempre diz sim. (Joyce; Gilbert, 1957, p. 170)¹

De fato, o advérbio “sim” aparece mais de noventa vezes ao longo do monólogo interior de Molly Bloom (Galindo, 2016, p. 352), que se inicia e encerra com a mesma palavra:

Sim porque ele nunca fez uma coisa dessa de me pedir café na cama com dois ovos desde o hotel City Arms [...]. (Joyce, 2012, p. 1037)

sim e o coração dele batia que nem louco e sim eu disse sim eu quero Sim. (Joyce, 2012, p. 1106)²

Uma variedade de figuras de linguagem é mobilizada ao longo dos diversos empregos do “sim” no episódio final de *Ulysses*, como a epanalepse, i.e. a repetição de uma ou mais palavras no começo, meio ou fim de versos ou frases consecutivas; a conduplicação – a repetição de uma palavra-chave em versos ou frases consecutivas para dar ênfase a um pensamento ou expressar emoção –, e a epimone, ou seja, a repetição de uma única palavra para enfatizar ou reforçar o que está sendo dito (Hunt; Pope, 2018). Independentemente de qual seja a figura de linguagem – ou combinação de figuras de linguagem – utilizada no caso concreto, importa à presente análise que a recorrência inequívoca do “sim” se converte em um eixo simultaneamente estilístico e psicodiscursivo a partir do qual Molly consegue dialogar consigo mesma, sendo ele um marcador verbal que lhe permite dar vazão às suas percepções e, a partir delas, pôr em palavras, por exemplo, suas suspeitas:

sim porque anteontem ele [Leopold] estava escrevendo alguma coisa uma carta quando eu entrei na sala da frente [...] e ele cobriu com o mataborrão fingindo que estava pensando sobre os negócios então muito provavelmente era isso mesmo pra alguma fulana que acha que se deu bem com ele [...]. (Joyce, 2012, p. 1039)³

Do mesmo modo, o “sim” pode compor suas recordações – “sim eu levei ele até o fim do meu lenço fingindo que não estava excitada mas abri as pernas eu não deixava ele encostar em mim dentro do corpete” (Joyce, 2012, p. 1072)⁴ –, seus desejos – “a mulher dele está sendo comida sim e comida bem pra cacete até o pescoço” (Joyce, 2012, p. 1102)⁵ – e tudo o mais que suas investigações introspectivas possam suscitar.

Os sins, pensados como uma estratégia usada pelo emissor para manter o canal de comunicação aberto e para produzir determinado efeito no receptor, transformam Molly em interlocutora de si mesma, em “Mollys” que dialogam entre si e que usam tal advérbio para encaminhar a conversa

1. Tradução minha. No original: “*Penelope* is the clou of the book. The first sentence contains 2500 words. There are eight sentences in the episode. It begins and ends with the female word Yes. It turns like the huge earthball slowly surely and evenly round and round spinning. [...] Ich bin der Fleisch der stets bejählt”.

2. No original: “Yes because he never did a thing like that before as ask to get his breakfast in bed with a couple of eggs since the City Arms hotel [...]” (Joyce, 2011, p. 871). / “yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes” (Joyce, 2011, p. 933).

3. No original: “yes because the day before yesterday he [Leopold] was scribbling something a letter when I came into the front room [...] and he covered it up with a blottingpaper pretending to be thinking about business so very probably that was it to somebody who thinks she has a softy in him [...]” (Joyce, 2011, p. 873).

4. No original: “yes I pulled him off into my handkerchief pretending not to be excited but I opened my legs I wouldnt [sic] let him touch me inside my petticoat” (Joyce, 2011, p. 902).

5. No original: “his wife is fucked yes and damn well fucked too up to my neck” (Joyce, 2011, p. 929).

que se desenvola na mente da personagem, com temáticas suscitadas por seu inconsciente e expressas de acordo com a vontade de sua consciência, que inicia, encerra ou desvia de certos tópicos. Segundo Declan Kiberd:

Em Dublin, um ‘sim’ dito em voz alta pode, às vezes, funcionar como uma palavra de negação, usada por alguém fluente para silenciar o comentário de outra pessoa, uma forma de reconhecer a presença do outro sem lhe permitir falar. Pode até ser usado para interromper o fluxo da falha alheia (‘Sim, e...’), em vez de suportar a indignidade de continuar ouvindo. (Joyce, 2011, p. 1181)⁶

Em outras palavras, o “sim” de Molly pode se manifestar até mesmo como uma negativa, censurando atos psíquicos capazes de consciência, porém, em última instância, por ela resistidos⁷ – e.g. “claro que ele nunca ia achar outra mulher que nem eu pra aguentar ele do jeito que eu aguento quer ver meu jeito olha como eu deito [sim] e ele sabe disso também no fundo do coração” (Joyce, 2012, p. 1047)⁸; nesse exemplo, a possibilidade de que Leopold possa viver sem ela ou até mesmo encontrar outra mulher com quem venha a manter uma vida conjugal é rapidamente censurada, e tal repressão é enfatizada por um “sim” que atribui a Leopold a certeza de que ele jamais poderia ter outra mulher além de Molly. O medo do abandono, de iniciativa inconsciente, não chega a ser elaborado pela consciência, pois foi antes barrado pelo advérbio que confere à personagem algum controle sobre os rumos de seus pensamentos.

Em um monólogo quase sem pontuação, os sins tornam-se a estrutura por meio da qual o discurso se organiza, podendo substituir, em certa medida, os pontos finais, reafirmar o que fora enunciado, produzir pausas e levantar novas questões (Olk, 2015, p. 323). A existência de um eixo como esse é necessária porquanto o monólogo de Molly é marcado pela atemporalidade⁹, ou seja, ele é pouco afetado pelo tempo objetivo, de tal modo que sua

mente vagueia para a infância em Gibraltar, a sua tarde de sexo com Boylan, seus admiradores passados, sua carreira de cantora, Stephen Dedalus. Estes pensamentos são ocasionalmente interrompidos por distrações, como um apito de trem, a necessidade de urinar e ocorrência de menstruação. (Grilo, 2017, p. 21)

Mesmo quando algum marcador temporal objetivo é utilizado pela personagem – “tchauzinho pro meu sono hoje de um jeito ou de outro tomara que ele não comece a se meter com esses estudantes de medicina que ficam levando ele pro mau caminho achando que é moço de novo chegando às 4 da manhã” (Joyce, 2012, p. 1077)¹⁰ –, a confiabilidade de sua afirmação é questionável: “Molly, como sempre, pode estar exagerando no horário. Seriam mesmo quatro da manhã?” (Galindo, 2016, p. 346).

6. Tradução minha. No original: “In Dublin, a spoken ‘yes’ can sometimes be a word of negation, used by a fluent person to suppress comment from another pair of lips, a way of acknowledging the presence of another without permitting him or her to speak. It can even be used to interrupt the flow of another’s conversation (‘Yes and...’) rather than endure the indignities of further listening.”

7. Cf: “um ato psíquico passa geralmente por duas fases em relação ao seu estado, entre as quais se coloca uma espécie de exame (*censura*). Na primeira fase ele é inconsciente e pertence ao sistema *Ics* [inconsciente]; se no exame ele é rejeitado pela censura, não consegue passar para a segunda fase; então ele é ‘reprimido’ e tem que permanecer inconsciente. Saindo-se bem no exame, porém, ele entra na segunda fase e participa do segundo sistema, a que denominamos sistema *Cs* [consciente]. Mas essa participação não chega a determinar inequivocamente a sua relação com a consciência. Ele ainda não é consciente, mas *capaz de consciência* (na expressão de J. Breuer), isto é, pode então, dadas certas condições, tornar-se objeto da consciência sem maior resistência” (Freud, 2010, pp. 109-110).

8. No original: “of course hed [sic] never find another woman like me to put up with him the way I do know me come sleep with me yes and he knows that too at the bottom of his heart” (Joyce, 2011, p. 880). Salvo melhor juízo, o “sim” foi omitido na tradução brasileira adotada antes de “and he knows that too at the bottom of his heart”, razão pela qual optou-se por sua inclusão na citação, entre colchetes.

9. Cf: “Os processos do sistema *Ics* são *atemporais*, isto é, não são ordenados temporalmente, não são alterados pela passagem do tempo, não têm relação nenhuma com o tempo” (Freud, 2010, p. 128). Ver também: “A tentativa de reproduzir este fluxo de consciência — com sua fusão dos níveis temporais — leva à radicalização extrema do monólogo interior. Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome ‘ele’ e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediata*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à seqüência dos acontecimentos” (Rosenfeld, 1996, p. 83-84).

10. No original: “Goodbye to my sleep for this night anyhow I hope hes [sic] not going to get in with those medicals leading him astray to imagine hes [sic] young again coming in at 4 in the morning” (Joyce, 2011, p. 906).

Em suma, a atemporalidade se manifesta na estrutura textual do monólogo via sintaxe, expressa na falta de pontuação e de construções frasais convencionais, e no âmbito temático pelos saltos que Molly dá de um assunto a outro, intercalando, sobrepondo e entremeando momentos não sucessivos de sua experiência, sendo tais processos também instigados por suas percepções no momento da enunciação, sejam de fenômenos corpóreos ou de ordem externa – insta ressaltar, todavia, que os fenômenos de ordem externa importam apenas na medida em que são apreendidos pela personagem e convertidos em representações verbais, não tendo relevância narrativa em si mesmos. Em meio a esse fluxo de sensações e lembranças convertidas em discurso, os sins tornam-se análogos às badaladas no campanário, marcando a passagem de uma espécie de tempo, porém não mais o tempo da natureza, e sim o tempo ensimesmado de processos subjetivos; um tempo circular¹¹ expresso pela epanalepse e pontuado por repetições na linguagem – a exemplo dos incansáveis sins – e nos tópicos sobre os quais se debruça: “Toda aquela conversa de Bloom sobre Simbá e o ovo do dodó levou Molly a pensar que ele pediu café, com ovos, na cama! [...] E ela mais uma vez lembra do pedido de café de Bloom. Será que ele pediu?” (Galindo, 2016, p. 338, 346).

Retomando a carta de Joyce, os sins em “Penélope” são como o globo terrestre em seu giro perpétuo, constantes e diversos entre si como as horas do dia; mas, ao invés de o episódio se debruçar sobre a posição relativa do Sol a partir da Terra (tempo objetivo), ele acompanha a evolução dos pensamentos de Molly a partir da posição relativa de suas pulsões e demais processos psíquicos (tempo subjetivo). Diferentemente dos sinos do campanário, o ritmo dos sins não obedece a uma lógica externa e imutável, mas se adequa ao ritmo das pulsões de Molly; não surpreende, portanto, que o trecho final do monólogo contenha dezenove sins (Galindo, 2016, p. 352), quando as pulsões da personagem se tornam frenéticas e aceleram seu tempo psíquico, em desacordo com qualquer compasso exterior:

sim e aí ele me perguntou se eu sim diria sim minha flor da montanha e primeiro eu passei os braços em volta dele sim e puxei ele pra baixo pra perto de mim pra ele poder sentir os meus peitos só perfume sim e o coração dele batia que nem louco e sim eu disse sim eu quero Sim. (Joyce, 2012, p. 1106)¹²

Nesse trecho final, os sins entremeiam a lembrança (momento passado), a expectativa (momento futuro) e a sensação (momento presente), e quanto mais essas instâncias são tensionadas maior o descompasso da consciência que tenta fundir os três instantes cada vez mais desesperadamente: “yes I said yes I will Yes” – o passado (“I said”), o futuro (“I will”) e o presente enquanto momento da enunciação acabam por convergir em um único ponto: o “Yes” final.

Além disso, sendo marcadores temporais – concomitantemente a todos os outros usos previamente mencionados – os sins contraem e dilatam o tempo a depender do controle que Molly consegue exercer sobre seus pensamentos: usando um exemplo já citado, o “sim” contrai o tempo quando utilizado para censurar um ato psíquico – “claro que ele nunca ia achar outra mulher que nem eu pra aguentar ele do jeito que eu aguento quer ver meu jeito olha como eu deito [sim]” (Joyce, 2012, p. 1047)¹³; nesse trecho, anos de vida conjugal insatisfatória, com todas as inseguranças, traumas e frustrações atreladas a esse fato, são condensados em um único “sim”,

11. Cf.: “Na verdade a prosa é tão bem realizada, o ritmo das repetições e das ideias circulares é tão inebriante que boa parte dos leitores esquece o quanto há de polêmico e de indireto ali” (Galindo, 2016, p. 353).

12. No original: “yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes” (Joyce, 2011, p. 933).

13. No original: “of course hed [sic] never find another woman like me to put up with him the way I do know me come sleep with me yes” (Joyce, 2011, p. 880).

para que outro tópico ocupe o seu lugar. Por outro lado, o “sim” pode dilatar o tempo quando Molly prolonga uma lembrança, recorrendo ao advérbio para invocar circunstâncias que talvez sequer importassem no momento real, mas importam agora que ela pretende se manter no mesmo instante:

sim quando eu pus a rosa no cabelo que nem as andaluzas faziam ou será que hei de usar uma vermelha sim e como ele me beijou no pé do muro mourisco e eu pensei ora tanto faz ele quanto outro e aí pedi com os olhos pra ele pedir de novo sim e aí ele me perguntou se eu sim diria sim [...]. (Joyce, 2012, p. 1106)¹⁴

O breve momento dos beijos que antecederam o pedido de casamento de Leopold se prolonga conforme ela reafirma a presença de cada elemento devidamente adjetivado que compôs a cena: sim, ela usou uma rosa no cabelo, como as andaluzas; sim, ela escolheu a cor vermelha; sim, o muro era mourisco – cada “sim” se converte em um novo detalhe digno de atenção que impede a lembrança de chegar ao fim, prolongando-a ao bel-prazer de Molly.

Esse tempo elástico mais ou menos alheio à realidade externa, que se molda à subjetividade do agente vinculando-se aos atos psíquicos invocados na enunciação para deles tirar sua medida, em muito difere do tempo objetivo predominante no romance ao longo de sua história, em acordo com o primado pela racionalidade em voga durante sua ascensão nas ilhas britânicas¹⁵, de tal modo que um autor como Samuel Richardson, por exemplo, “teve o cuidado de situar os fatos de sua narrativa num esquema temporal de uma riqueza de detalhes sem precedentes” (Watt, 2010, p. 26) – a título exemplificativo, lê-se em *Pamela* (1740) marcadores temporais como “**SEGUNDA-FEIRA de manhã, onze horas**” e “**Por volta das quatro horas**” (Richardson, 2015, p. 247, 287, grifo do autor)¹⁶ antes que o enredo de fato prossiga. Daniel Defoe, por sua vez, ao escrever *Robinson Crusoe* (1719) produziu trechos como:

24 de dezembro. Muita chuva a noite toda e o dia inteiro, nem sequer pude sair.

25 de dezembro. Choveu sem parar.

26 de dezembro. Não choveu e a terra, bem mais fresca do que antes, mostrou-se mais agradável. (Defoe, 2021, p. 92)¹⁷

No romance, a “autoconsciência do tempo, que é parte da experiência moderna, é elemento interno, uma vez que implica, principalmente para a personagem, a possibilidade de mudança, de amadurecimento e de aprendizagem” (Vasconcelos, 2007, p. 57). Assim, os marcadores temporais de Richardson e Defoe acima transcritos importam na medida em que viabilizam e atestam as experiências vividas pelas personagens e os efeitos delas sobre suas identidades; importa a Crusoe e Pamela manter um registro dos dias para que eles tenham consciência de si mesmos ao longo de suas próprias histórias, segmentadas temporalmente a partir de critérios objetivos, como uma data no calendário – por esse ângulo:

Locke definiu a identidade pessoal como uma identidade de consciência ao longo de um período no tempo; o indivíduo estava em contato com sua identidade contínua através da

14. No original: “yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes [...]” (Joyce, 2011, p. 933).

15. Cf.: “a moderna noção de tempo começou a permear muitas áreas do pensamento. O final do século XVII assistiu ao surgimento de um estudo da História mais objetivo e, por conseguinte, de uma compreensão mais profunda da diferença entre passado e presente. Newton e Locke apresentaram uma nova análise do processo temporal; este se tornou um sentido de duração mais lento e mecânico, determinado com precisão suficiente para medir a queda dos objetos ou a sucessão dos pensamentos” (Watt, 2010, p. 25).

16. Tradução minha. No original: “**MONDAY Morning Eleven o'Clock**” e “**About four o'Clock**”.

17. No original: “Dec. 24. – Much rain all night and all day; no stirring out. / Dec. 25. – Rain all day. / Dec. 26. – No rain, and the earth much cooler than before, and pleasanter” (Defoe, 2013, p. 62).

lembraça de seus pensamentos e atos passados. [...] Essa posição é típica do romance. (Watt, 2010, p. 22)

Esse modelo de tempo contínuo e racionalmente baseado em datas e horários permanece, com maior ou menor grau de detalhamento, ao longo do século XIX, como se observa nos exemplos abaixo, extraídos, respectivamente, de *David Copperfield* (1850) e de *The Woman in White* (1860):

Para começar minha vida com o começo de minha vida, registro que nasci (conforme me informaram e acreditei) numa sexta-feira, à meia-noite. (Dickens, 2014, p. 21)

Por meio deste, certifico que atendi Lady Glyde, de Vinte e Um anos de idade completados no último Aniversário; que eu a vi pela última vez, no dia 25 de julho de 1850; que ela morreu no mesmo dia no Nº 5, Forest-road, St. John's Wood; e que a causa de sua morte foi Aneurisma. (Collins, 2021, p. 538)¹⁸

Como as passagens supracitadas de “Penélope” evidenciam, qualquer tipo de cronologia que possa haver nesse episódio da obra de Joyce pouco se assemelha ao tempo tradicional do romance – trata-se, como já explanado, de um tempo subjetivo, pois pouco afetado pelo tempo externo e regido pela primazia da interioridade, o que autoriza que momentos díspares na contagem objetiva das horas se intercalem, sobreponham e entremelhão a depender do ponto focal do sujeito no momento da enunciação:

[Já] não é o mundo que prescreve as leis à nossa consciência, é esta que prescreve as leis ao mundo. [...]

A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. [...]

Sabemos que o homem não vive apenas “no” tempo, mas que é tempo, tempo não cronológico. (Rosenfeld, 1996, pp. 78; 80; 82)

Contudo, não é apenas Joyce que se utiliza do “sim” enquanto marcador temporal para destruir os relógios; uma das principais preocupações estéticas de Virginia Woolf estava na representação de temporalidades subjetivas, “o ‘momento’ epifânico e a recepção de um fluxo de imagens, experiências e emoções” (Goldman, 2004, p. 68)¹⁹. Nesse sentido, e traçando um paralelo com o eixo verbal empregado por Molly, a sra. Ramsay, uma das personagens centrais de *To the Lighthouse* (1927), também inicia e encerra sua participação no romance invocando o “sim”:

“Sim, claro, se amanhã fizer tempo bom”, disse a sra. Ramsay. “Mas você vai ter que madrugar”, acrescentou. (Woolf, 2023, p. 31)

18. No original: “To begin my life with the beginning of my life, I record that I was born (as I have been informed and believe) on a Friday, at twelve o'clock at night” (Dickens, 2008, p. 1).

19. Tradução minha. No original: “the epiphanic ‘moment’, and the reception of a flow of images, experiences, and emotions”.

“[Sim], você tinha razão. Amanhã vai chover.” Não chegou a dizer essas palavras, mas ele entendeu. E ela olhou para ele, sorrindo. Pois havia triunfado outra vez. (Woolf, 2023, p. 160)²⁰

Ainda que ela não enuncie tantos sins quanto Molly, que sua última expressão verbal se inicie com um “sim”, mas não se encerre com ele, e que o contato com sua interioridade se dê por meio de recursos formais distintos dos empregados em *Ulysses*, o “sim” também se constitui em eixo dos pensamentos da sra. Ramsay. Preliminarmente, destaca-se uma espécie de grande epanalepse, por assim dizer, no romance de Woolf, na medida em que o último “sim” faz referência direta ao primeiro, retomando o tema que abriu a obra e sobrepondo o tempo circular da interioridade da sra. Ramsay ao tempo cronológico compartilhado por todas as personagens, desde a manhã em que ela declarou que eles poderiam visitar o farol até a noite daquela mesma data, quando ela se convence de que tal visita não será possível.

O tempo é circular na primeira seção da obra, “A janela”, com o dia da sra. Ramsay se iniciando com a promessa de uma visita ao farol ao filho; na ocasião, esse compromisso fora seguido por uma negativa de seu marido – “‘Mas’, disse o pai, parando diante da janela da sala, ‘não vai fazer tempo bom’” (Woolf, 2023, p. 32)²¹ –, algo que frustra e aborrece a sra. Ramsay. Com o passar das horas, diversos pensamentos passam pela cabeça da personagem: alguns ligados ao farol – e.g. “Se a terminasse [a meia grená que estava tricotando] naquela noite, e se acabassem indo mesmo ao Farol, as meias seriam dadas ao faroleiro, para o filhinho dele” (Woolf, 2023, p. 33)²² –, mas a maioria ligada a outros tópicos, como a vida amorosa de Lily Briscoe e William Bankes, o crescimento de seus filhos ou o jantar daquela noite, do qual ela será a anfitriã.

Findo o dia, entretanto, o “sim” retorna e, com ele, o tópico da visita ao farol. Dessa vez, porém, essa palavra não é dita em voz alta – ela concorda com o marido apenas em pensamento, não vendo necessidade de dar-lhe razão expressamente: “[Sim], você tinha razão. [...] Não chegou a dizer essas palavras, mas ele entendeu” (Woolf, 2023, p. 160)²³; esse “sim” derradeiro é produto de sua subjetividade, de modo que interessa apenas à sua própria lógica psíquica na elaboração daquilo que a frustrou, não sendo imprescindível a presença de um interlocutor real para sua validação, uma vez que a desavença fora resolvida com um interlocutor interno: a representação da negativa do sr. Ramsay que habita sua mente. Ademais, como fizera Molly Bloom, o advérbio em análise marca a contração do tempo psicológico: todas as angústias, questionamentos e embates internos que foram confrontados para que ela aceitasse, ao menos parcialmente, a rigidez do marido são comprimidos e manifestados em um único “sim”: “[Sim], você tinha razão”. Diferentemente de “Penélope”, todavia, aqui o tempo cronológico importa em maior medida, pois o passar do dia é compartilhado por todas as personagens, que se cruzam em certos espaços e se reúnem em um grande jantar ao final. Em outras palavras, o tempo racionalmente segmentado se impõe com mais rigidez em “A janela”, pois é a única experiência compartilhada por todos, ainda que cada um processe os eventos à sua maneira e se dedique a sensações e pensamentos próprios – e.g. em vez de se preocupar com uma possível visita ao farol, Lily se debruça sobre a finalização

20. No original: “‘Yes, of course, if it’s fine to-morrow,’ said Mrs. Ramsay. ‘But you’ll have to be up with the lark,’ she added” (Woolf, 2004, p. 3) / “‘Yes, you were right. It’s going to be wet to-morrow.’ She had not said it, but he knew it. And she looked at him smiling. For she had triumphed again” (Woolf, 2004, p. 115). Na tradução adotada, a citação se inicia com: “É, você tinha razão”; entretanto, em vista da temática do presente artigo, tomei a liberdade de trocar o “É” por um “Sim”, entre colchetes, destacando aqui essa modificação.

21. No original: “‘But,’ said his father, stopping in front of the drawing-room window, ‘it won’t be fine’” (Woolf, 2004, p. 4).

22. No original: “‘If she finished it [the reddish-brown stocking she was knitting] to-night, if they did go to the Lighthouse after all, it was to be given to the Lighthouse keeper for his little boy’” (Woolf, 2004, p. 4).

23. No original: “‘Yes, you were right. [...] She had not said it, but he knew it’” (Woolf, 2004, p. 115).

do retrato da sra. Ramsay em que tem trabalhado, e Minta Doyle lamenta ter perdido o broche de sua avó na praia, ao passo que Paul Rayley planeja procurar pela joia na manhã seguinte²⁴.

Em suma, ocorre uma sobreposição de tempos na experiência de todas as personagens, pois o tempo subjetivo (individual) e o tempo objetivo (compartilhado) não mais coincidem como ocorria no romance dos séculos XVIII e XIX²⁵, levando cada personagem a vivenciar e interpretar os mesmos eventos de formas diferentes. Dentre essas sobreposições, destaca-se a da sra. Ramsay, uma vez que ela abre e encerra a primeira parte do romance, sendo seu tempo subjetivo marcado pela circularidade temática referente à visita ao farol e pela circularidade linguística pelo retorno do “sim”, que compõe todo o espaço entre a decisão de ir ao farol e a decisão de não ir ao farol. A técnica de Woolf difere da de Joyce, visto que Molly Bloom encontra-se ensimesmada em um monólogo interior, ao passo que as personagens de Woolf, ainda que apresentem vidas internas dinâmicas, compartilham uma mesma linha do tempo pontuada por atividades sociais, não lhes sendo possível, por isso, experimentar uma atemporalidade maximizada como a vivida por Molly.

Outra característica dos usos do “sim” da sra. Ramsay que difere dos sins de Molly é proveniente do papel que a primeira ocupa de esposa patriarcal (Goldman, 2004, p. 203), ao passo que Molly não se pretende uma esposa ideal, visto que até mesmo trai o marido. A personagem de Woolf profere seus sins de modo a reafirmar sua posição social: o primeiro “sim” é aquele de uma mãe agradando seu filho; o último é a expressão de uma esposa que se subordina à negativa do marido e se crê vitoriosa nessa conduta (Goldman, 2004, p. 203): “Pois havia triunfado outra vez” (Woolf, 2023, p. 160)²⁶. Enquanto os sins de Molly avançam rumo a uma afirmação cada vez mais intensa de si mesma, de sua corporeidade e de seus desejos – “Sou a carne que sempre diz sim” (Joyce; Gilbert, 1957, p. 170)²⁷ –, os sins da sra. Ramsay nunca se afastam de suas posições familiares primárias em uma sociedade patriarcal²⁸: na abertura do romance como mãe, depois como esposa, mas sempre em relação ao bem-estar e às vontades dos demais membros de sua família, às quais ela se submete mais cedo ou mais tarde.

Uma ruptura momentânea do uso social do “sim” que permeia seu pensamento pode ser observada, por exemplo, nos trechos abaixo, nos quais ela reflete sobre Charles Tansley após ele concordar com o sr. Ramsay e insistir que a visita ao farol não será possível:

Sim, ele dizia coisas desagradáveis, a sra. Ramsay reconhecia; era detestável da parte dele insistir no ponto, para aumentar o desapontamento de James; mas ao mesmo tempo ela não permitia que rissem dele. (Woolf, 2023, p. 33-34)

Ele era terrivelmente pedante – ah, era, sim, e uma pessoa muitíssimo maçante. (Woolf, 2023, p. 41)²⁹

24. Cf.: “O que é essencial para o processo e para o estilo de Virginia Woolf é que não se trata apenas de um sujeito cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes [...]. Diferencia-se nisso fundamentalmente do subjetivismo unipessoal, que só permite que fale um único ser, em geral muito peculiar e que só considera válida a sua visão da realidade” (Auerbach, 2021, p. 579). Vale ressaltar que a diferença pontuada por Auerbach no tocante à escrita de Woolf se aplica ao estudo comparado empreendido neste ensaio, pois o subjetivismo unipessoal é uma característica inerente ao monólogo de Molly Bloom (ainda que não o seja ao restante de *Ulysses*), de tal modo que Joyce e Woolf alcançam resultados estéticos bastante distintos nas incursões subjetivistas aqui analisadas.

25. Cf.: “Admitting the vagueness which afflicts all criticism of novels, let us hazard the opinion that for us at this moment the form of fiction most in vogue more often misses than secures the thing we seek. Whether we call it life or spirit, truth or reality, this, the essential thing, has moved off, or on, and refuses to be contained any longer in such ill-fitting vestments as we provide” (Woolf, 1984, p. 160).

26. No original: “For she had triumphed again” (Woolf, 2004, p. 115).

27. Tradução minha. No original: “Ich bin der Fleisch der stets bejählt”.

28. Cf.: “In particular, the focus on Mrs. Ramsay returns to the central idea of a family autobiography” (Thoming, 2011, p. 59). Independentemente do quanto a sra. Ramsay possa ter sido inspirada pela mãe de Virginia Woolf – discussão que foge ao escopo da presente análise –, destaca-se que a personagem ocupa uma posição predominantemente familiar na economia narrativa de *To the Lighthouse*.

29. No original: “Yes, he did say disagreeable things, Mrs. Ramsay admitted; it was odious of him to rub this in, and make James still more disappointed; but at the same time, she would not let them laugh at him” (Woolf, 2004, p. 5). / “He was an awful prig—oh yes, an insufferable bore” (Woolf, 2004, p. 11).

Entre um pensamento e outro existem diversas reflexões e diálogos, mas o “sim” mais uma vez marca um retorno temático e a evolução da consciência da personagem, que começa seu perfil de Charles com um “sim” pautado por convenções sociais que a obrigam a manter os bons modos esperados de uma mulher respeitável – sim, ele diz coisas desagradáveis, mas isso não é motivo para rirem dele – e se encerra com uma afirmativa pautada apenas por sua percepção dele, sem qualquer amarra de etiqueta: “terrivelmente pedante – ah, era, sim, e uma pessoa muitíssimo maçante”. Conforme seu pensamento avança, ela começa a se permitir ser mais sincera consigo mesma, menos constrangida pelas falas que seriam esperadas dela em uma ocasião social. Porém, insta ressaltar que esses momentos não se preservam – pouco depois ela complementa e invalida a ofensa a Charles com um retorno à respeitabilidade: “e agora de novo ele a agradava muito” (Woolf, 2023, p. 41)³⁰. Essa é outra instância em que seu tempo subjetivo apresenta circularidade, pois não importa o quanto longe de seu papel de esposa patriarcal – vinculado a todos os comportamentos esperados de alguém nessa condição – ela chegue, o fecho marcará um retorno à posição inicial.

A relação entre o “sim” e a preservação de um papel social encontra-se em sua recusa em admitir certos afetos, como seu desgosto por Charles e, também, como seu desejo de ser preferida em relação a outrem:

Elá era responsável perante os pais de Minta – a Coruja e o Atiçador. Os apelidos que ela inventara para os dois brotaram em sua mente enquanto lia. A Coruja e o Atiçador – sim, eles ficariam contrariados se ouvissem dizer – e certamente haveriam de ouvir – que Minta, hospedada na casa dos Ramsays, fora vista etc., etc., etc. (Woolf, 2023, p. 89)

No entanto, Minta acabou vindo... Veio, sim, pensou a sra. Ramsay, desconfiando da existência de algum espinho naquele emaranhado de pensamentos; procurou-o e o que encontrou foi isto: uma vez uma mulher a acusara de “roubar-lhe o afeto da filha”; alguma coisa dita pela sra. Doyle a fez lembrar-se de novo daquela acusação. (Woolf, 2023, p. 89)³¹

A sra. Ramsay pode até saber, conscientemente, que competir pela afeição de Minta com a mãe da jovem seria um esforço inútil, mas isso não a impede de se imaginar como a preferida, ainda que não o diga expressamente: ela pensa na liberdade que Minta tem em sua casa e em como isso pode aborrecer “a Coruja e o Atiçador – sim, eles ficariam contrariados”; para além dos apelidos, que por si só demonstram certo desgosto pelo casal, o “sim”, nesse caso, comprime um desejo que não deve ser enunciado abertamente, o seu desejo sádico de que, sim, eles se aborreçam ao ter notícias da filha. Na sequência, ela enfatiza sua vitória, “Veio, sim”: apesar do atrito que existe entre a sra. Ramsay e a “Coruja”, a jovem está com a primeira; em uma interpretação desmedida de tal conduta, o “sim” carrega a ideia de que ela preferiu viajar com os Ramsays a passar tempo com os Doyles, sua própria família, de tal modo que, sim, Minta deve gostar da sra. Ramsay mais que da própria mãe. A lente através da qual a sra. Ramsay interpreta a decisão de Minta de acompanhá-la na viagem se cristaliza em uma lembrança que ela faz parecer incidental: a recordação de uma mulher que, certa vez, acusou-a de roubar o afeto da filha – a sra. Ramsay transfere a um terceiro a expressão de seu desejo, pois mesmo em seus pensamentos ela se

30. No original: “and now again she liked him warmly” (Woolf, 2004, p. 11).

31. No original: “She was responsible to Minta’s parents—the Owl and the Poker. Her nicknames for them shot into her mind as she read. The Owl and the Poker—yes, they would be annoyed if they heard—and they were certain to hear—that Minta, staying with the Ramsays, had been seen etcetera, etcetera, etcetera” (Woolf, 2004, p. 53). / “However, Minta came... Yes, she came, Mrs. Ramsay thought, suspecting some thorn in the tangle of this thought; and disengaging it found it to be this: a woman had once accused her of ‘robbing her of her daughter’s affections’, something Mrs. Doyle said made her remember that charge again” (Woolf, 2004, p. 53).

mantém constrangida por amarras de respeitabilidade social que ela não consegue ou pretende romper, restando-lhe aproveitar suas vontades por meios indiretos, por meio do que alguém, certa vez, disse. A depender do grau de sadismo que se queira atribuir à personagem, pode-se até mesmo concluir que o desejo da sra. Ramsay sequer seja conquistar o afeto de Minta, sendo esse apenas um meio para triunfar sobre a sra. Doyle, fazendo da primeira a que mais se destaca no círculo social compartilhado pelas duas mulheres, até quando a jurada é a filha da última. Independentemente do caminho interpretativo escolhido, a observação de Auerbach mostra-se especialmente pertinente: “[o] que ocorre dentro de Mrs. Ramsay não tem em si nada de enigmático; são as ideias, por assim dizer normais, que surgem de sua vida cotidiana – o seu segredo está por baixo delas” (Auerbach, 2021, p. 580).

Por fim, há também os sins que não ocorrem apenas na interioridade da sra. Ramsay, mas na ocasião social de um jantar:

“Pode levar, sim”, disse ela rapidamente, interrompendo a fala dirigida ao sr. Banks, para a empregada. (Woolf, 2023, p. 121)

“Sim”, afirmou para William Banks, “tem bastante para todo mundo”. (Woolf, 2023, p. 140)³²

Não surpreendentemente, esses são os sins mais sociais e menos reveladores da subjetividade reprimida da personagem em toda a obra, pois denotam a perfeita junção dos desejos da sra. Ramsay e da prática que lhes é equivalente: ao passo que em instâncias passadas o “sim” comprimia e mascarava desejos silentes, indo na contramão do manto de respeitabilidade assumido pela anfitriã, em meio ao jantar ela pode usar o advérbio para conduzir o evento como uma hábil maestrina, dando ordens aos empregados (“Pode levar, sim”) e reassegurando os convidados do sucesso da refeição (“Sim, [...] tem bastante para todo mundo”). Seu desejo de cumprir exemplarmente as funções de uma esposa patriarcal e a condução do jantar não são práticas que se contradizem, de tal maneira que não provocam rachaduras no papel social adotado pela personagem – não são revelados desgostos mascarados ou sadismos ocultos, apenas uma boa anfitriã que, ao final, se retira da mesa e reflete: “Sim, a coisa estava feita, realizada; e, como todas as coisas feitas, tornava-se solene” (Woolf, 2023, p. 148-149)³³. Em três sins, dois ditos em voz alta e o último dito para si mesma, ela alcançou seu objetivo de consolidar a imagem solene que desejava para si.

Em síntese, e destacando as relações entre as duas personagens analisadas, tanto Molly quanto a sra. Ramsay utilizam o “sim” como eixo estruturante de suas interioridades, mas esse advérbio cumpre funções distintas em cada romance. Em *Ulysses*, os sins de Molly Bloom compõem um ritmo verbal que organiza a atemporalidade de seu monólogo interior, dando estrutura a uma subjetividade ensimesmada que se revela cada vez mais na carne que sempre afirma. Já em *To the Lighthouse*, os sins da sra. Ramsay estão mais estreitamente vinculados ao tempo objetivo e à experiência compartilhada com as demais personagens, revelando negociações silenciosas entre subjetividade e convenção social, rumo à conformidade com certos papéis sociais esperados no patriarcado. Em ambos os casos, contudo, o “sim” opera como chave interpretativa da interioridade das personagens e de temporalidades que subvertem ou tensionam o tempo linear tradicional do romance.

32. No original: “‘Yes, take it away,’ she said briefly, interrupting what she was saying to William Banks to speak to the maid” (Woolf, 2004, p. 81). / “‘Yes,’ she assured William Banks, ‘there is plenty for everybody’” (Woolf, 2004, p. 97).

33. No original: “Yes, that was done then, accomplished; and as with all things done, became solemn” (Woolf, 2004, p. 105).

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- COLLINS, Wilkie. *A mulher de branco*. Trad. Solange Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2021.
- COLLINS, Wilkie. *The woman in white*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Ubu, 2021.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Londres: Harper Collins, 2013.
- DICKENS, Charles. *David Copperfield*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DICKENS, Charles. *David Copperfield*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 12: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GALINDO, Caetano W. *Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910-1945: Image to apocalypse*. Hampshire/Nova York: Palgrave Macmillian, 2004.
- GRILLO, Abdon Franklin de Meiroz. *Ulysses: um estudo*. Santa Maria: Rio das Letras, 2017.
- HUNT, John; POPE, Doug. Yes I will yes. *The Joyce Project*, 2018. Disponível em: <<http://m.joyceproject.com/notes/180005yesyes.html>>. Acesso em: 07 ago. 2021.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics & Companhia das Letras, 2012.
- JOYCE, James. *Ulysses: annotated student edition*. Edição anotada por Declan Kiberd. Londres: Penguin books, 2011.
- JOYCE, James; GILBERT, Stuart (Ed). *Letters of James Joyce*. Nova York: The Viking Press, 1957.
- OLK, Claudia. Why say yes in Joyce? Molly Bloom's yes because in the "Penelope" episode of Ulysses. In: HÄRTL, Holden. *Interfaces of morphology*. Berlim: Akademie Verlag, 2015, p. 323-334.
- RICHARDSON, Samuel. *Pamela or, virtue rewarded*. Mineola: Dover, 2015.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.
- THOMING, Kirsten Marie. *Pieces in a pattern: Virginia Woolf and Family Memory*. 72f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Faculty of Arts and Humanities, University of Denver, Denver, 2011.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: FAPESP; Aderaldo & Rothschild, 2007.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WOOLF, Virginia. *Passeio ao farol*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin Classics & Companhia das Letras, 2023.
- WOOLF, Virginia. *To the lighthouse*. Londres: Vintage books, 2004.
- WOOLF, Virginia. Modern Fiction. In: WOOLF, Virginia; MCNEILLE, Andrew (Ed). *The essays of Virginia Woolf, Volume 4: 1925 to 1928*. Londres: The Hogarth Press, 1984, p. 157-163.

FERNANDO MOREIRA BUFALARI é doutorando pelo Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP), com mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (2018) pela mesma instituição. Concluiu bacharelado em Direito (2022), bem como bacharelado e licenciatura em Letras: Português e Inglês (2014) na USP. Contato: fernando.bufalari@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4591561919390286>.

AS RUÍNAS DO FLÂNEUR: DO ÓCIO BURGUÊS AO HOMEM-SANDUÍCHE

— JEISON KARNAL DA SILVA

RESUMO

Este artigo examina as transformações do flâneur na ensaística de Walter Benjamin, desde sua figuração como o observador rentista e ocioso na Paris de meados do século XIX até sua encarnação assalariada e precarizada como homem-sanduíche, perpassando o retorno do flâneur berlinense de Hessel no século XX (já sob o sinal da hostilidade). Propõe-se aqui uma cartografia das fases inicial, média e tardia do flâneur, articulando a imagem conceitual do tipo filosófico com seu rastro histórico. Na Modernidade, pressionados pelo capitalismo em estruturação, poeta e poesia são compelidos a reclamar um novo lugar após a queda do paraíso edênico da arte. O trabalho tido como vulgar e o trabalho poético entram em tensionamento, assim como a subjetividade e o espírito de corpo na multidão.

Palavras-chave: Flâneur; Walter Benjamin; Modernidade; Capitalismo; Paris

ABSTRACT

This article examines the transformations of the flâneur in Walter Benjamin's essays, from his portrayal as a rentier and idle observer in mid-19th century Paris to his salaried and precarious incarnation as a sandwich man, also addressing the return of Hessel's Berlin flâneur in the 20th century (already under the sign of hostility). It proposes a cartography of the early, middle, and late phases of the flâneur, articulating the conceptual image of this philosophical type with its historical trace. In modernity, under the pressures of an emerging capitalist structure, both poet and poetry are compelled to seek a new place after the fall of art's Edenic paradise. Common labor and poetic labor come into tension, as do individual subjectivity and collective spirit within the crowd.

Keywords: Flâneur; Walter Benjamin; Modernity; Capitalism; Paris.

INTRODUÇÃO

Nos ensaios sobre o século XIX, a Modernidade e o poeta Charles Baudelaire, o filósofo berlinese Walter Benjamin estofa politicamente a *flânerie* clássica parisiense. O pensador desloca-a do mero voyeurismo ou deambular biomecânico burguês pela metrópole. Permeado pelas aceleradas pressões do capitalismo em estruturação, o flâneur benjaminiano constrói-se como figura do limiar na virada do *Ancien Régime*, perpassando a Monarquia de Julho e o Segundo Império Francês. Sua encarnação tardia como homem-sanduíche está conectada ao massacre da utopia *communard*: a nova ordem do trabalho precariza e subjuga corpos e subjetividades indóceis. O retorno do flâneur nas ruas da populosa Berlim, no século XX, evidencia a presença quase anacrônica e hostil, uma espécie de lobisomem ameaçador que ronda e reivindica o gesto residual da autonomia contemplativa em tempos de aceleração e choque.

Imagen conceitual com lastro histórico, o flâneur benjaminiano deixa pelo caminho rastros de si e das épocas que o afetam. Ao buscar-se uma aproximação das múltiplas fases da *flânerie* e seus imbricamentos, lê-se, a uma só visada, os elementos fincados em um período demarcado e as potências e afirmações criadas a partir desse lugar. Em meio às complexas dinâmicas sociais da Modernidade ocidental europeia, o flâneur benjaminiano (em contraste com a figuração mitológica que contemplava o espaço urbano nas obras da literatura panorâmica) é um *corpus* que experimenta a fisicalidade (*Leibhaftigkeit*) e o tensionamento com o meio e suas produções.

Sem um axioma definitivo por parte de Benjamin sobre o conceito de Modernidade, entende-se aqui, a partir da ampla argumentação do presumido criador do constructo *Modernité*, Baudelaire, e do próprio filósofo berlinese (nos ensaios de ambos, incluídos nas obras *Baudelaire e a Modernidade* e *O pintor da vida moderna*): a Modernidade é uma transformação verificável na sensibilidade do novo indivíduo metropolitano parisiense do século XIX afetado pelo adensamento da multidão. Não apenas isso: as mudanças no mundo produtivo, novos equipamentos urbanos, o contato com novas tecnologias, novos hábitos de convivência, além das novas práticas capitalistas e sociais burguesas entram no escopo. Num âmbito artístico, a Modernidade desafia o escritor metropolitano a encontrar um lugar de legitimidade para as novas manifestações prosaicas da vida urbana.

Como paradigma, o fenômeno parisiense da *Modernité* vai se capilarizar e encontrar abrigo em outras geografias e temporalidades. Para Benjamin e Baudelaire, ainda que as transformações burguesas tenham ocorrido também em outros centros mundiais, é em Paris que os objetos da *Modernité* ganham alma e enfeitiçam o citadino, amplificando sua influência meramente expositiva e comercializável das vitrines para adentrar a cultura e a subjetividade.

Sem um postulado absoluto, encontra-se na *Modernité*: o caráter do moderno enquanto *modus hodiernus* (modo de hoje), aquilo que se enxerga como o mais atual; os processos de modernização, com acoplamentos das vidas pública e privada do cidadão à infraestrutura urbana e às novas tecnologias; um caráter conspiratório e provocativo do fazer artístico que busca um lugar na *guarda avançada* da ruptura dos modelos tradicionais. Alinhado às proposições metodológicas expositivas sobre o XIX de Benjamin, o presente artigo apresenta, abaixo, duas citações em sequência, de Baudelaire e do próprio pensador judeu alemão:

Ora, hoje quero me ater estritamente à pintura de costumes do presente. O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não

apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente. [...] A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. [...] Trata-se de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. [...] Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. Em poucas palavras, para que toda Modernidade seja digna de tornar-se Antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere (Baudelaire, 2010, p. 13-39).

Antes do aparecimento do ônibus, do trem, do bonde no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de se encontrar durante muitos minutos, ou mesmo horas, a olhar umas para as outras sem dizer uma palavra. [...] O poeta, que ocupa o lugar do herói antigo, como sugere o título, teve de cedê-lo ao herói moderno cujos feitos vêm relatados na *Gazette des Tribunaux*. Para ele [Baudelaire], na época que lhe coube, nada se aproxima mais da “missão” do herói antigo, dos “trabalhos” de um Hércules, do que aquela que a ele próprio lhe foi confiada: dar forma à modernidade. [...] Os poetas encontram o lixo da sociedade nas suas ruas, e é também ele que lhes fornece a sua matéria heroica. Assim, no tipo ilustre do poeta transparece um outro, vulgar, de que ele é cópia. O poeta é penetrado pelos traços do trapeiro, que tantas vezes ocupou Baudelaire. [...] O herói é o verdadeiro sujeito dessa modernidade, e isso significa que viver a modernidade exige uma constituição heroica. Uma das intenções que Baudelaire havia perseguido em *O spleen de Paris* – os seus poemas em prosa – foi fazer justiça a essas experiências prosódicas também na prosa (Benjamin, 2017, p. 69-102).

Em busca da forma benjaminiana de Modernidade, os excertos em bloco cumprem a função de dar certo adensamento por visibilidade (*Darstellung*) às argumentações de Baudelaire e Benjamin. A tarefa de dar forma ao próprio tempo constitui-se num trabalho hercúleo aos artistas, dado o tensionamento do novo paradigma produtivo-serial-comercial-maquiníco sobre o tradicional fazer artístico.

Torna-se necessário, neste ponto, mencionar a proposição de tradução de *Darstellung* da professora Jeanne-Marie Gagnebin, trazida no artigo *Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza*¹. De origem suíça, a livre-docente da Unicamp busca dirimir o que considera um *mal-entendido* na versão ao português da palavra-conceito benjaminiana por Paulo Rouanet no prefácio para a edição brasileira de *Origem do drama barroco alemão*², de 1984.

Para além do preciosismo linguístico, Jeanne-Marie aponta uma descaracterização filosófica resultante da tradução de *Darstellung* e *darstellen* por *representação* e *representar*:

Mesmo que essa tradução possa ser legítima em outro contexto, ela induz, no texto em questão, a contrassensos, porque **poderia levar à conclusão de que Benjamin se inscreve na linha da filosofia da representação – quando é exatamente desta, da filosofia da representação, no sentido clássico de representação mental de objetos exteriores ao sujeito, que Benjamin toma distância**. Proponho, então, que se traduza *Darstellung* por “apresentação” ou “exposição”, e *darstellen* por “apresentar” ou “expor”, ressaltando a proximidade no campo semântico com as palavras *Ausstellung* (exposição de arte) ou também *Darstellung*, no contexto teatral (apresentação) (Gagnebin, 2005, p. 184, grifo nosso).

1. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, dez. 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2005000200004>.

2. BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

Ao evocar as categorias da representação e do representar, Rouanet termina por colidir o *Darstellung* com os conceitos de *Vorstellung* e *vorstellen*. Estas últimas palavras, em alemão, inscrevem-se no campo das teorizações mentais sobre os objetos: ou seja, colocam-se no polo oposto da concretude com que Benjamin expõe suas imagens capturadas do XIX. Numa inflexão a partir do cerne de exterioridade da *Darstellung* benjaminiana (e da proposição de tradução de Jeanne-Marie), com fins de adensamento, acolhimento e manejo textual da categoria filosófica no Português, justifica-se aqui também a possibilidade de uso da palavra *visibilidade* para referir a *Darstellung*.

CORPORIFICAÇÕES DO FLÂNEUR

As *encarnações* do flâneur vão desde o observador a esmo do período bonapartista (rentista), perpassando o ócio oculto na figura do detetive das histórias policiais (em busca de uma ocupação para legitimá-lo), além do literato cooptado que vende aos jornais as imagens que recolhe pelas ruas (comercializando-as em forma de crônicas fisiologistas, notícias sensacionalistas ou histórias de folhetim).

No rastro dessa taxonomia histórico-conceitual da *flânerie*, propõe-se aqui também uma breve classificação do que seriam possíveis fases, a partir das obras *Arcades: history of a building type*, do historiador da arquitetura Johann Friedrich Geist, das *Passagens* e demais textos benjaminianos sobre a Modernidade. O objetivo é oferecer certa materialidade ao leitor para uma análise sobre como a convergência de mudanças no cenário metropolitano, o surgimento de equipamentos urbanos e as sensibilidades de época adensam o(s) flâneur(s) de Benjamin.

Há de se destacar a influência da infraestrutura urbana para a consolidação da flânerie parisiense, como enfatiza Benjamin sobre a importância das ruas-cobertas, equipamentos arquitetônicos que se tornam a grande alegoria parisiense: “Antes de Haussmann não existiam praticamente passeios largos, e os estreitos ofereciam fraca proteção contra os veículos que circulavam” (Benjamin, 2017, p. 39).

No mesmo sentido, a literatura do século XIX é farta ao discorrer sobre como o barro, os dejetos dos cavalos, o trânsito, o mau cheiro eram impeditivos para uma fruição mais contemplativa do espaço. Os bulevares, as *Passagens Cobertas* e a iluminação noturna são demarcadores tecnológicos importantes de uma nova história social com contornos burgueses.

A modernização do cenário para o flâneur, a partir da grande reforma de Paris em 1853, também estimula a especulação imobiliária, empurra a população mais empobrecida para bairros distantes, destrói a memória afetiva da Paris feudal e transforma o embelezamento da cidade em ferramenta estratégica contra as barricadas. A expansão da linha férrea acelera o adensamento populacional e as contradições sociais decorrentes para aqueles com menor poder aquisitivo.

Como paradigma para a organização das fases da *flânerie*, proposta aqui, utiliza-se a segmentação reconstitutiva e ordenação feitas por Rolf Tiedemann, editor crítico da obra póstuma de Benjamin, que atua na difusão dos escritos fragmentários do autor, especialmente na organização de *Das Passagen-Werk* ou *Passagenarbeit* (este último título provisório, como Benjamin refere em cartas). Tiedemann opta por tornar evidente cada etapa da escrita iniciada em 1927.

Uma cronologia do flâneur busca as pegadas de um indivíduo que não apenas deambula funcionalmente para cumprir suas atividades ou resolver necessidades de sobrevivência, mas enxerga no espaço um local de interação e formulação. A gestualidade filosófica e política de Benjamin na alegorização faz emergir em intensidade histórica elementos invisibilizados ou

mesmo capturados pelo fluxo da recorrência cotidiana. Em outros termos, *flâneur* e *flânerie* libertam-se da condição de figurações para tornarem-se agentes atuantes, com posicionamento sobre o mundo.

TIPO, ARQUÉTIPO E MITO

O termo tipologia configura-se como classificação simplificadora de comportamentos em um grupo, por mais que tenha sua relevância científica no dar a conhecer certas repetições de espécie. A tipificação urbana, em Benjamin, funcionará mais como junção na desordem intrínseca de singulares. O filósofo berlinese evita o aprisionamento dos tipos na multidão, como simples emanação dessa. Infere movimento aos corpos sociais, reafirma o político, em suas tendências mais ou menos manifestas ou subjetivas, a partir dos maneirismos reparados pelos fisiologistas e fisionomistas, vide o trecho da *Exposé de 1939*:

Os caracteres típicos reconhecidos entre os transeuntes impactam a tal ponto os sentidos que não surpreende que suscitem a curiosidade de apreender-se, para além deles, a singularidade especial do sujeito. Mas o pesadelo que corresponde à perspicácia ilusória do fisiognomonista, de que falamos, é ver esses traços distintivos, particulares ao sujeito, revelarem-se, por sua vez, apenas como os elementos constituintes de um tipo novo, de tal modo que, afinal de contas, a individualidade melhor definida acabaria sendo o exemplar de um tipo. É aí que se manifesta, no coração da *flânerie*, uma fantasmagoria angustiante. Baudelaire desenvolveu-a com grande vigor em “Os sete velhos”. Trata-se, nesse poema, do aparecimento sete vezes reiterado de um velho de aspecto repugnante. O indivíduo que é assim apresentado na sua multiplicação, como sempre o mesmo, testemunha a angústia do cidadão de não mais poder, apesar da expressão de suas singularidades mais excêntricas, romper o círculo mágico do tipo. Baudelaire qualifica o aspecto dessa procissão de infernal. Mas o novo que ele espreitou durante toda sua vida não é feito de outra matéria que não dessa fantasmagoria do “sempre-igual”. (A prova que pode ser apresentada de que essa poesia transcreve os sonhos de um viciado em haxixe não invalida em nada esta interpretação.) (Benjamin, 2018, p. 83-84)

O dândi, o *flâneur*, o boêmio, o trapeiro, o apache – todos constituem certa taxonomia a partir de fisionomias parisienses do século XIX. Humanos vastos emoldurados em tipos, Benjamin parece articular a iluminação que faz deslocar a imagem imobilizada da figuração, concedendo certa força de mudança no rumo da História. Nisto rompe com Jung: o homem se afirma, forma, deforma e transforma as imagens universais e os tipos arcaicos. Benjamin libertará também o mito do *flâneur*, concedendo aos novos tempos a sua própria oportunidade de se figurar e reconfigurar.

O *flâneur* se encontra com o método benjaminiano da montagem e da exposição com vias a iluminar o século XIX em seus elementos indissociáveis. Em outros termos, Benjamin busca “edificar as grandes construções a partir de elementos mínimos, confeccionados com agudeza e precisão. [...] descobrir na análise do pequeno momento singular o cristal do acontecimento total” (Benjamin, 2018, p. 16-17). Se há um sonho coletivo que se materializa em formas de uma época, caberia ao crítico acolher esses objetos e mostrá-los. Tal busca pela concretude adensa o pensar histórico-filosófico sobre o século XIX e vai além da lógica de acumulação capitalista de formas do passado. Trata-se mais de uma articulação entre o respeito ao lugar no tempo e espaço do que é pesquisado e a intervenção do pensador que une a constelação que faz iluminar uma camada de sentido no presente. Um dos aspectos curiosos no percurso metodológico benjaminiano é a

recorrida ao sistema cinematográfico, de manuseio de *frames*, reordenações narrativas, uma espécie de incorporação teórico-tecnológica da clássica própria formulação de *escovar a história a contrapelo*:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (Benjamin, 2009, p. 943).

O colapso da experiência flâneur tradicional (*Erfahrung*) manifesta-se como sufocamento da legitimidade social do que é subjetivo e compartilhável, ou fora do tempo da moda; o novo choque da vivência burguesa agride (*Erlebnis*) os sentidos e impõe excedentes e faltas. O novo capitalismo em estruturação, ao mesmo tempo que investe contra o flâneur, coloca-se como desafio estético ao poeta da Modernidade.

FASES CLÁSSICA, TARDIA E MÉDIA

Para dar a conhecer as possíveis *corporificações* do flâneur, recorre-se aqui a uma proposta de cronologia que torne rastreável não apenas um tipo, mas o diálogo entre imagem filosófica, eventos históricos e acoplamentos político-sociais. A proposta de cartografia das metamorfoses da *flânerie* abrange as fases clássica (1784–1840), média (1840–1853) e tardia (1853–1930).

De forma direta ou aproximativa, recorre-se a documentos de Origem (*Ursprung*) lidos e citados por Benjamin para uma leitura do flâneur enquanto *mônada* e alegoria do novo cidadino moderno. Cabe ressaltar a filiação de Benjamin a Leibniz e a proposição monárquica deste de que “cada substância simples tem relações que exprimem todas as outras e seja, por conseguinte, um perpétuo espelho vivo do universo” (Leibniz, 2009, p. 35).

A fase inicial (clássica) do flâneur, a partir do fim do século XVIII, é referida neste artigo como *biomecânica do andar e protoflânerie*, vislumbrando uma fase de transição entre o caminhar funcional e a vida pública em formação.

A galeria de madeira, ou *Galerie de Bois* (1784), na área do *Palais Royal*, é referida por Geist (1985) como a primeira experiência a anteceder as passagens cobertas. O próprio *Palais* foi um centro importante de discussões políticas e culturais na Revolução Francesa e no movimento Bonapartista. Antes de 1820, em Paris, existiam apenas seis passagens cobertas, conforme o autor. Em geral, as estruturas contavam com cafés, lojas, espaços de diversão e cultura e serviam de palco para a vida social e até marginal que despontava na metrópole:

Essa conexão direta entre negócios, consumismo, entretenimento, política e informação dentro de um espaço protegido do trânsito e das intempéries, ou seja, essa unificação direta de funções tão heterogêneas, explica o papel significativo desempenhado pelo *Palais Royal* não apenas na Revolução de 1789, mas também na vida pública das décadas seguintes. A revolução tornou possível, pela primeira vez, a mistura de estratos sociais, a proximidade espacial de classes anteriormente separadas. Tornou possível aquela emancipação do público que se tornou uma força perigosa e temível. Os instrumentos dessa força eram o jornalista, apoiado por uma visão de mundo, classe e associação de interesses; o jornal, apoiado por capital e opiniões poderosas; e o crítico. As *Galeries de Bois* faziam parte do *Palais Royal*. As multidões fluíam sem interrupção pelas galerias de pedra, as galerias de

madeira; relaxavam nos cafés e nos bancos de pedra do jardim. Também era perigoso nas Galeries de Bois, que por isso foram apelidadas, em homenagem à ganância de seus habitantes, de “Campo dos Tárkaros” (Geist, 1983, p. 458, tradução nossa).

Na literatura, *M. Bonhomme* personifica o flâneur em sua fase inicial. Trata-se de um personagem de um panfleto anônimo, sem a malícia que uma metrópole superpopulosa e violenta atual exigiria para sobreviver. O material descreve um dia na rotina de um flâneur parisiense. Para a professora da *University of North London* Elizabeth Wilson, o panfleto “talvez seja a referência mais antiga a esse sujeito urbano” (Wilson, 2005, p. 141). No texto é apresentada a fisionomia de um tipo napoleônico de 1806, com fortes indicativos de sua condição econômica e produtiva:

Ele é facilmente reconhecido por sua peruca redonda, seu chapéu jansenista e seu casaco cor de vinho, com bordas cor de laranja. Não sabemos quais são seus meios de subsistência; mas nos é permitido inferir que seja algum beneficiário de pensão, que goza de uma renda de dois mil francos em terços consolidados [títulos da dívida pública]. Tal qual seu personagem, ele nunca tem certeza da hora em que voltará para casa todas as noites, sempre carrega no bolso da calça a chave grande da porta de sua casa. [...] Seis semanas regulares deste pequeno exercício, colocarão você na mesma posição para me suceder com honra; quando eu não existir mais, você treinará outros, e assim “**a raça dos flâneurs nunca irá perecer**”. (Le flâneur, 1806, p. 314, tradução e grifo nosso)

No que classificamos de fase média, a partir de 1840, tem-se o auge do flâneur das Passagens Cobertas e a posterior migração dele para as lojas de departamento. É o ápice da vida social e comercial da *Passage de l'Opéra*, inaugurada em 1822. É o período da moda, com maior profusão das fisiologias e dos folhetins do jornal *La Presse*. A Monarquia de Julho, com o rei liberal Luís Filipe I (alinhado com o capital, as práticas e as aspirações da classe burguesa), segue de 1830 a 1848.

No caso das crônicas de Paris (as chamadas fisiologias), o flâneur, a um só tempo, é uma das figuras retratadas e o produtor dos textos: “As fisiologias foram o primeiro espólio que o flâneur trouxe do mercado. Por assim dizer, ele foi organizar sua coleção de botânica no asfalto.” (Benjamin, 2018, p. 613). Em outros termos, o flâneur inicia um processo de migração do olhar colecionista para a venda de objetos formados pela observação. Um dos mais afetados será o artista tradicional, forjado pelas escolas clássicas e sob a lógica do mecenato, aderindo agora ao ritmo produtivo que equipara as “sublimes” produções do espírito aos demais produtos comercializáveis:

Na figura do flâneur a intelectualidade familiariza-se com o mercado. Para lá encaminha-se o flâneur, pensando dar apenas uma volta; mas, na verdade, é para encontrar um comprador. Nessa etapa intermediária, quando a intelectualidade tem ainda mecenatas, mas já começa a se curvar às exigências do mercado (na forma de folhetim), ele constitui a *bohème*. À indeterminação de sua posição econômica corresponde a ambiguidade de sua função política (Benjamin, 2018, p. 82).

Conforme Benjamin (2017), há uma bonomia demasiada nas descrições dos personagens das fisiologias. Dito de outra forma, os relatos sobre (e do flâneur) em seu *estado de natureza* careciam de uma contundência política. Há uma ênfase para o entretenimento em lugar do olhar que encara o estabelecido e reivindica outras imagens sobre a metrópole. Produtos que caberiam *avant la*

lettre na criticidade do posterior constructo da indústria cultural frankfurtiana, as fisiologias gozam de enorme sucesso:

[As fisiologias] ocupavam-se da descrição de tipos humanos como aqueles que se encontravam quando se observava o mercado. Do vendedor ambulante dos boulevards até os elegantes no foyer da Ópera, não havia figura da vida parisiense que escapasse à pena do fisiologista. A grande época do gênero é a do começo da década de quarenta. É a alta escola do suplemento literário, pela qual passou a geração de Baudelaire. [...] Em 1841 contavam-se setenta e seis novas fisiologias. A partir desse ano, o gênero começou a decair e desapareceu com a monarquia burguesa. Era um gênero totalmente pequeno-burguês. [...] Nos seus estudos sobre a história da caricatura, Eduard Fuchs chama a atenção para o fato de que as fisiologias nascem na época das chamadas Leis de Setembro, as medidas apertadas de censura que datam de 1836. Com elas, um grande número de artistas capazes e adestrados na caricatura satírica viram-se subitamente afastados da política (Benjamin, 2017, p. 37-38).

Apesar de um gênero para fruição literária, o nome fisiologias remete à ciência, no sentido de estudar o funcionamento de um corpo e suas partes. Paris foi a musa de muitas dessas publicações com ares biólogistas. As contradições da realidade social aparecem mistificadas, tornando esvaziado o campo de tensões que os habitantes de uma cidade enfrentam de fato. Num jogo de metalinguagem, o flâneur ganha, pela pena do jornalista Louis Huart, em 1841, sua própria fisiologia. Eis a dialética daquele que subjetiva e privatiza as imagens da cidade: o flâneur agora é capturado pela literatura que vive da exterioridade do cidadão genérico (ou agrupado em tipo característico).

Conforme Costa (2022, p. 10-11), “as diversas obras que trazem em seu título o termo ‘fisiologia’ jogam, aliás, com as dubiedades: mesmo que não integrem a categoria de textos médicos, há ali uma espécie de discurso que se quer ‘científico’”. Huart aproxima o flâneur a animais selvagens, domésticos e de lida, com bom humor, para catalogar as rotinas extravagantes e os movimentos do *homo modernus* em seu *habitat*:

Depois que pegaram seu alimento: o macaco salta, o cão corre em todos os sentidos, o urso voltea sobre si mesmo, o boi rumina; e assim todas as outras criaturas que embelezam mais ou menos a superfície da terra. Mas, após seu jantar, apenas o homem compra um charuto, pelo qual consente me pagar quatro *sous* – porque é ruim – e, em seguida, vai flanar. Eis porque vocês veem que temos perfeitamente razão de definir o homem do seguinte modo: *um animal de dois pés, sem plumas, com paletó, que fuma e que flana* (Huart, 2022, p. 24).

Nesta mesma época, é publicado *O Homem da Multidão*, de Edgar Allan Poe. O conto será uma alegoria-chave no contexto medieval do tipo e para as fases tardias de uma *flânerie* mais violenta e hostil para o observador-deambulador, como veremos adiante. Charles Baudelaire edita no período sua primeira crítica de arte, *Salão de 1845*, refletindo sobre a relação entre a vida moderna e as possibilidades artísticas imbricadas com o econômico. O poeta apresenta, com ironia, a nova cena artística no mundo burguês, atrelada aos recursos provenientes dessa classe em franca ascensão:

E antes de tudo, a propósito dessa impertinente denominação – o burguês –, declaramos que não partilhamos de modo algum os preconceitos de nossos confrades *artísticos* que se esmeram há muito em lançar o anátema sobre esse ser inofensivo que não pediria mais que gostar de boa pintura, se esses senhores soubessem fazer com que a compreendesse, e se os

artistas a mostrassem a ele com mais frequência. [...] Não há mais burguês, desde que o burguês – o que prova sua boa vontade para se tornar artístico, em relação aos folhetinistas – se serve também dessa injúria. Em segundo lugar o burguês – já que há burguês – é muito respeitável; pois é preciso agradar aqueles às custas de quem se quer viver (Baudelaire, 2023. p. 582).

Na fase tardia, a partir de 1853 tem-se a grande reforma de Paris, com Haussmann, e o Segundo Império Francês de Napoleão III está em curso. A Comuna de Paris ocorrerá em 1871: a utopia proletária é sufocada por Thiers; a ode ao progresso é imposta aos trabalhadores enlutados que lidam com a tendência de desmobilização:

No fim da Comuna, o proletariado, vacilante, procura abrigo por trás das barricadas como um animal ferido de morte na sua toca. O fato de os operários, treinados na luta de barricadas, não terem arriscado a batalha em campo aberto, que teria obrigado Thiers a inverter a marcha, teve uma cota-parte significativa de responsabilidade na sua derrota. Como escreve um dos mais recentes historiadores da Comuna, esses trabalhadores preferiram “a luta no seu próprio terreno ao combate em campo aberto... e, se necessário fosse, a morte atrás das pedras da calçada de uma rua de Paris transformada em barricada” (Benjamin, 2017, p. 17).

Olhos e ouvidos nas ruas, a serviço do mercado sensacionalista, o flâneur periodista migraria depois para a (*bureau*)cracia. Na redação de jornal, será abastecido pela abstração noticiosa trazida pela tecnologia do telégrafo elétrico:

“Em 1860 e 1868 foram publicados em Paris e Marselha os dois volumes das *Revues Parisiennes*, do barão Gaston de Flotte, empenhadas em combater a leviandade dos dados históricos, sobretudo nos suplementos da imprensa parisiense. O hábito do aperitivo... surgiu com o advento da imprensa sensacionalista de boulevard. Antigamente, quando apenas existiam os grandes jornais sérios..., ninguém sabia o que era a hora do aperitivo. Essa é a consequência lógica da ‘Crônica parisiense’ e dos mexericos da cidade”. **A atividade dos cafés treinou os jornalistas para acompanharem o ritmo das agências noticiosas, ainda antes de a sua estrutura se desenvolver. Quando o telégrafo elétrico foi introduzido, no fim do Segundo Império, o boulevard perdera o seu monopólio.** Doravante, as desgraças e os crimes podiam ser recebidos de todo o mundo (Benjamin, 2017, p. 29-30, grifo nosso).

Dois demarcadores tardios importantes para o flâneur são a destruição da Passagem Coberta *l'Opéra* em 1924 (para a construção do Bulevar Haussmann) e a posterior publicação, em 1926, de *O camponês de Paris*, de Louis Aragon. Os “surrealistas textuais” voltam os olhos para os equipamentos em desuso de Paris, estruturas fora de moda ou em estágio de decrepitude, tal qual a vida social e econômica nas Passagens Cobertas nas primeiras décadas do século XX. Como analisa Benjamin, “antes desses videntes e intérpretes de sinais, ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformavam-se em **niilismo revolucionário**” (Benjamin, 1994, p. 25, grifo nosso).

O filósofo berlimense, em 1929, enfatiza o gesto político surrealista de refletir esteticamente sobre os destroços da modernidade, sobre a face de sonho e a contraface do despertar. De entulhos decadentes de um peso de passado que o progresso quer se livrar para seguir viagem, as formas estruturantes do capitalismo do XIX explodem como objetos carregados de historicidade e criticidade. O niilismo revolucionário evocado por Benjamin por dentro das proposições surrealistas “reaviva as forças atmosféricas ocultas nessas coisas” (Benjamin, 1994, p. 25).

Em outros termos, a “morte” das formas, no niilismo surrealista, é ativa e revolucionária porque mantém feridas expostas que reavivam uma intensidade crítica sobre as formas vigentes. Como reforça Benjamin, “em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” (Benjamin, 1994, p. 32). O tipo flâneur, encravado historicamente no passado, reaviva suas forças em novas formas de refletir sobre o espaço, por novas proposições vanguardistas do deambular. Essa luta pelo sonho, pela subjetividade e pela individualidade, é central para estofar o flâneur benjaminiano, pois “o homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à flânerie, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados” (Benjamin, 1994, p. 33). E completa: “E são iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sós” (Benjamin, p. 1994, p.33).

A leitura da obra de Aragon será fundamental para a estruturação teórico-estética do livro *Passagens*, obra inconclusa que prioriza como método o caráter expositivo do século XIX, por meio de 4,2 mil citações colhidas de fontes das mais inusitadas. Os especialistas ainda discutem se o trabalho foi pensado para receber uma posterior mediação ou se foi planejado para ser uma constelação de imagens.

FLÂNEUR BERLINENSE E LOBISOMEM-SANDUÍCHE

Desde a segunda metade do século XIX, uma nova ordem burguesa do trabalho exige o corpo e a venalidade do flâneur; somente em uma ocupação prosaica ele terá como sobreviver em uma megacidade capitalista, sob a maldição do esvaziamento onírico. Sentenciará Benjamin (2018, p. 753) sobre esta etapa derradeira: “O homem-sanduíche é a última encarnação do flâneur”.

Conforme Susan Buck-Morss, o *homme-sandwich* ou *sandwichman* era uma figura marginalizada que se tornaria comum na Paris da década de 1930 (que Benjamin conheceu de perto): “Outdoors humanos, eles anunciam e divulgavam os produtos e eventos (cinemas, liquidações em lojas) da cultura de consumo burguesa” (Buck-Morss, 1986, p. 109-110). Esmagado entre cartazes, o homem-sanduíche tinha pouco tempo e pouca energia para contemplar os mistérios da cidade por entre a multidão como fazia na *flânerie* rentista na fase primeva da metrópole francesa.

Repare-se que o trabalhador invisibilizado e precarizado entre placas, mesmo assim, é utilizado como força para vender o fetiche da mercadoria e a ideia emanada dessa mercadoria. O flâneur/homem-sanduíche, apesar de péssimo garoto-propaganda para o sonho de consumo burguês, politicamente incorreto e fora de moda, é exposto nos bulevares parisienses, pois é mão de obra barata. Atento às camadas, Benjamin identifica os primeiros sinais dessa decomposição do flâneur em Poe, no famoso conto de 1840. O flâneur clássico sente o peso de uma nova lógica econômica e social, que se agudiza na sua posterior encarnação estigmatizada no bulevar. A imagem do lobisomem retorna aqui para colocar na mesma constelação o flâneur berlinense e o homem-sanduíche, expressões filosóficas do XX com uma raiz incrustada no XIX:

O caso em que o flâneur se distancia totalmente do tipo do passeador filosófico e assume os traços do lobisomem a vagar irrequieto em uma selva social foi fixado pela primeira vez – e de maneira definitiva – por Poe em seu conto “O homem da multidão” (Benjamin, 2009, p. 462-463).

O dicionário Houaiss refere a licantropia³ como termo conectado à psicopatologia: “monomania na qual o doente se acredita transformado em lobo ou outro animal selvagem”. O velho na multidão de Poe se imiscui como um corpo estranho na alcateia/multidão. Entre as luzes bruxuleantes da

noite movimentada da grande cidade do século XIX, tudo é ameaçador. A alegoria do lobisomem eviscera os fios que ativam a maquinaria do romance policial, aqui, sem sê-lo de fato. Há o jogo persecutório rumo à inflexão crítica de Benjamin sobre o flâneur de Baudelaire:

Nele [no conto], a matéria narrativa que envolve o crime não está presente. Ficou apenas a armadura: o perseguidor, a multidão, um desconhecido que organiza a sua deriva através de Londres de tal modo que permanece sempre no seu centro. Esse desconhecido é o *flâneur*. Foi também assim que Baudelaire o entendeu, quando, no ensaio sobre Constantin de Guys, chamou ao *flâneur* “*l'homme des foules*”. Mas a descrição da figura em Poe não conta com a conivência que Baudelaire lhe dispensou. Em Poe, o *flâneur* é sobretudo alguém que não se sente integrado na sua própria sociedade. Por isso ele procura a multidão; e não andará muito longe disso a razão pela qual ele se esconde no meio dela. Poe esbata [atenua] deliberadamente a diferença entre o marginal e o *flâneur*. (Benjamin, 2017, p. 124-130)

O homem-sanduíche degrada-se no rastro desse lobisomem. Ocupa-se da divulgação de imagens publicitárias para garantir a sobrevivência material. A observação/imaginação do flâneur torna-se *commodifieda*. Em crise, o tipo social que praticava a *derivé* pelas Passagens Cobertas e bulevares parisienses será empurrado em definitivo para o fluxo produtivo, tomando partido nas coisas do mundo sensível. As mesmas calçadas por onde flanara despreocupado tornam-se *locus* produtivo. O mercado impõe-se sobre o corpo flâneur e demanda mais que um flerte ocasional: o tipo entra no fluxo na História. O contexto ameaçador torna-se perigo concretizado.

Na etapa de homem-sanduíche, o flâneur acopla-se a um momento de perigo já prenunciado pelo personagem de Poe. Sob o intenso choque da aceleração e demais pressões metropolitanas, pela vivência da Modernidade (*Chock erlebnis*), o espírito flâneur reconhece o limiar entre o descolamento crítico da massa e a alienação. A urgência do capital por uma corporificação e pelo esvaziamento crítico e subjetivo alienam o flâneur, empurrando-o para a ordem do trabalho. A selva moderna apresenta riscos para os sentidos naturais. Ao mesmo tempo, *ao rés do chão*, em pé de igualdade com outros precarizados da metrópole, o flâneur adensa-se politicamente para transformar a observação em revolta para a ação.

Influenciado pelo amigo Franz Hessel, Benjamin encontrará no flâneur uma dessas imagens conceituais filosóficas que, apesar da fisionomia corriqueira na paisagem metropolitana do século XIX, ao mesmo tempo, é carregada de potenciais tensões políticas e transgressivas ao poder vigente. Encravado na Paris do século XIX, a persistência filosófica do flâneur ultrapassará um tempo e uma geografia.

Para a abertura da elaboração benjaminiana sobre as encarnações tardias do observador-deambulador, o livro do amigo Hessel, *Spazieren in Berlin*, escrito em 1929, torna-se central. O flâneur retorna no século XX, agora caminhando pela capital alemã. Utiliza-se aqui, no presente artigo, a edição madrilena *Paseos por Berlín*, de 1997, a partir da tradução de Miguel Salmerón.

Como ponto de partida, abaixo, apresenta-se um trecho traduzido como breve exercício de visibilidade da obra de Hessel. Fora de Paris, a possibilidade da *flânerie* em uma metrópole em ascensão abrupta (que aumentava sua demografia e aglutinava cidades e vilas ao redor nas primeiras décadas do século XX⁴), torna-se uma questão. É um contexto de modernização

3. HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Verbete “lobisomem”. In: DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia; Objetiva, 2001. Disponível em: houaiss.uol.com.br/houaison/apps/uol_www/vopen/html/inicio.php/105924:661/. Acesso em: 18 jul. 2025.

4. NEHER, Clarissa. Quando Berlim se tornou uma metrópole. *Deutsche Welle*, Alemanha, 28 de set. de 2020. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/quando-berlim-se-tornou-uma-metr%C3%B3pole/a-55079464>. Acesso em: 24 jul. de 2025.

acelerada: Berlim abriga 4 milhões de residentes em 1925 ante 1,9 milhão em 1919 e outros 547 mil registrados no século anterior, em 1861⁵:

Caminhar devagar por ruas repletas de gente é um prazer singular. Ficar envolvido pela pressa dos outros é como tomar um banho durante um incêndio. A questão é que meus queridos compatriotas berlineses dificultam a minha caminhada, mesmo que eu saia educadamente do caminho. Recebo sempre um olhar de desconfiança quando tento flanar por entre os pedestres ocupados. Dá-me a impressão de que me tomam por um batedor de carteiras (Hessel, 1997, posição 363-425).

O ensaio-resenha de Benjamin, *O regresso do flâneur*, data de 1929. A leitura filosófica de *Spazieren in Berlin* acopla-se ao projeto das *Passagens* e abre o flanco para que a *flânerie* recarregue-se também da intensidade *imaginativa* nas novas metrópoles do século XX. Benjamin ressalva a *cidade como ajuda mnemotécnica* para os habitantes vinculados a um lugar.

Estes teriam assim motivações mais afetivas e menos exóticas e superficiais que os turistas, pois os naturais estariam mais propensos a cavoucar o passado. Para o deambulador natural, a cidade divide como polos dialéticos, “abre-se a ele como paisagem, encerra-o em si como uma sala” (Benjamin, 2017, p. 205-206). Hessel, para Benjamin, “põe em cena o espetáculo imprevisível da *flânerie* que julgávamos definitivamente encerrado” (Benjamin, 2017, p. 205-206):

O tipo do *flâneur* é uma criação de Paris, e o mais estranho é que não tenha sido em Roma. Mas será que em Roma o próprio sonho não percorre ruas por demais calcorreadas? E não estará essa cidade demasiado cheia de templos, lugares cercados, santuários nacionais, para poder entrar indivisa [inteira] no sonho do transeunte com cada uma das pedras da calçada, cada tabuleta de loja, cada degrau ou portal? (Benjamin, 2017, p. 205-206)

Em Berlim, sob o signo da aceleração capitalista tardia, os passos criativos do flâneur disputam espaço com o sonho esvaziado e a hostilidade. *Spazieren in Berlin* é do mesmo ano da Grande Depressão, o colapso do mercado financeiro mundial. O que era euforia econômica e social transforma-se em uma profunda crise e pavimenta na Alemanha um caminho para o Nazismo.

As formas que Hessel evoca tensionam uma memória da *infância berlinese* com o novo ritmo de choque das transformações do cenário urbano. A cidade parece repelir o flâneur e esse torna-se uma ameaça:

Daí o título do primeiro capítulo deste livro, “O suspeito”. Nele damo-nos conta das resistências atmosféricas com que a *flânerie* se confronta nessa cidade e de como é amargo o olhar que, vindo de coisas e pessoas, nela ameaça cair sobre o sonhador. É aqui e não em Paris, que melhor compreendemos como o flâneur pôde se afastar do passeante filosófico para assumir os traços do lobisomem inquieto e à deriva na selva social, que Poe fixou para sempre em “O homem da multidão” (Benjamin, 2017, p. 210).

TEMPO POÉTICO E TEMPO VULGAR

A perda da aura contemplativa flâneur e a posterior assimilação deste pelos ofícios assalariados, levanta uma questão sobre a relação historicamente conflituosa entre os trabalhos físico e

5. Bevölkerungsentwicklung in Berlin. *Berlingeschichte.de*, Berlim, 2004. Disponível em: https://berlingeschichte.de/stadtentwicklung/texte/4_13_bvoelent.htm. Acesso em: 24 de jul. de 2025.

intelectual. Parece saltar aos olhos agora que há um lugar contraditório entre a fruição das coisas do espírito e o tempo necessário para suprir as exigências metrificadas das novas ocupações prosaicas da sociedade burguesa.

O choque urbano sobre os sentidos humanos, a partir do século XIX, instiga novas produções carregadas de trauma. Benjamin destaca que “com o flâneur, retorna o tipo ocioso que Sócrates escolheu como interlocutor no mercado de Atenas. Porém, não há mais nenhum Sócrates” (Benjamin, 2018, p. 556). Faz ainda uma ressalva: “Também acabou o trabalho escravo que lhe permitia a ociosidade” (ibidem).

Benjamin enfrenta a ambivalência do ócio socialmente celebrado e do ocioso: o *uso poético do tempo* (aos moldes da nobreza do Antigo Regime) e a ociosidade negativa no mundo burguês, como *uso vulgar do tempo*. Na Modernidade, lida-se ora com um indivíduo desviante e improdutivo, ora com aquele que produz objetos sem aura, visando auferir mero lucro financeiro.

Nas *Passagens*, o filósofo toma emprestado um excerto do seu contemporâneo, Pierre-Maxime Schuhl. Na curadoria do trecho e na inserção do fragmento no arquivo temático Z, *A boneca, o autômato*, o berlimense provoca uma inflexão para iluminar no *Capitalismo tardio* uma imagem da Grécia antiga, aproximando proletários, burgueses e artistas. O filósofo francês, Schuhl, traz visibilidade à distorção social das formas laborais da Antiguidade, como um sistema produtivo baseado na dominação de corpos que libertam espíritos supostamente mais refinados para fruir da liberdade criativa e filosófica. A contradição em si está posta quando a barbárie precisa sustentar a produção do saber. Os escravizados tornam-se, assim, máquinas-vivas:

Entrecruzamento notável: na Grécia antiga, o trabalho prático era reprovado e proscrito; embora fosse executado essencialmente por mãos escravas, era condenado principalmente por revelar uma aspiração vulgar por bens terrenos (riqueza); ademais, esta concepção serviu para a difamação do comerciante, apresentando-o como servo de Mammon: “Platão prescreve, nas *Leis* (VIII, 846), que nenhum cidadão deve exercer profissão mecânica; a palavra *banausos*, que significa artesão, torna-se sinônimo de desprezível...; tudo o que é artesanal ou envolve trabalho manual traz vergonha e deforma a alma e o corpo ao mesmo tempo. Em geral, os que exercem tais ofícios... só se empenham para satisfazer... o ‘desejo de riqueza, que nos priva de todo tempo de ócio...’ Aristóteles, por sua vez, opõe aos excessos da crematística [arte de adquirir riquezas]... a sabedoria da economia doméstica... Assim, o desprezo que se tem pelo artesão estende-se ao comerciante: em relação à vida liberal, ocupada pelo ócio do estudo (*scolé, otium*), o comércio e ‘os negócios (*neg-otium, ascolía*) não têm, na maioria das vezes, senão um valor negativo.’” (Schuhl⁶ apud Benjamin, 2018, p. 1275-1276)

O flâneur decaído entrega o corpo por dinheiro e acopla-se à publicidade. Sua subjetividade reflexiva extemporânea está sufocada pela mensagem persuasiva em letras garrafais dos anunciantes. Seu caminhar está a serviço da venda de produtos e ideias.

As várias fases do flâneur estão impregnadas de sonhos e despertares. Cada recorte de um período histórico está impregnado de fenômenos residuais que não podem ser vislumbrados em lote, mas na intensidade de seus elementos micropolíticos, como no caso do flâneur e da *flânerie*. O entendimento benjaminiano sobre apogeu e decaimento dos fenômenos da *Modernité* se complexifica como *caducidade*, tal como abordado por Willi Bolle no artigo *Um painel com milhares de lâmpadas – metrópole & megacidade*, que integra a fortuna crítica do livro *Passagens*:

6. SCHUHL, Pierre-Maxime. *Machinisme et Philosophie*, Paris, 1938, pp. 11-12.

Na discussão dos “períodos de decadência” devem ser levados em conta também os materiais reunidos sob o **signo da “caducidade”** (sobretudo no arquivo “C – Paris antiga, catacumbas, demolições, declínio de Paris”). Benjamin lembra o detalhe quase anedótico que acabou motivando Maxime Du Camp a escrever sua grande obra historiográfica: *Paris, ses Organes, ses Fonctions e sa Vie dans la Seconde Moitié du XIX e Siècle* (6 vols., 1a ed., 1869-1875). **Uma visita ao oculista, em que o autor tomou consciência de sua própria “pequena decadência fisiológica”**, lhe fez perceber subitamente o caráter também passageiro da poderosa metrópole ao seu redor, cujo retrato ele incumbiu-se então de transmitir para os pôsteros [C 4]. **A “beleza das coisas [nasce] a partir do seu caráter passageiro”** (Benjamin, 2018, p. 1727-1728, grifos nossos).

Sob o signo da caducidade benjaminiana, as corporificações do tipo flâneur encontram certo espelhamento, ou estímulo-resposta, com as manifestações epocais do capital. Por dentro da imagem conceitual flâneur, Benjamin compõe uma possibilidade do narrar(-se) em meio a uma sociedade do serial, da multidão e do apagamento dos traços individuais. A caducidade aparece em Walter Benjamin em oposição ao tempo vazio do progresso e ao esvaziamento dos fenômenos residuais. O prescrito, a manifestação com validade vencida, o contrafluxo da obsolescência da moda agora tornam-se uma paragem reflexiva de um instante histórico.

Como diz Benjamin (2018, p. 788), “escrever a história significa dar às datas a sua fisionomia”. Dar fisionomia significa nomear objetos e produções sociais tidas como secundárias. Ao dar existência narrativa a elementos invisibilizados de uma época, tais artefatos passam a existir e ser considerados como fontes para a leitura crítica do grande quadro histórico. Não por acaso, o filósofo alemão olhará para manifestações arquitetônicas, como as Passagens Cobertas e tipos sociais como o trapeiro, o conspirador boêmio, a prostituta e o próprio flâneur para entender as manifestações e produções “dos capitalismos” e os respectivos acoplamentos.

Em um labirinto, o flâneur ficará sozinho no campo de batalha fantasmagórico: sem corpo de combate, sem classe social definida, sufocado pela tecnologia e pelo valor de troca. Está sem agrupamento, enquanto esgrima solitário com a impessoalidade da nova (*bureau*)cracia, da autoridade do que é decidido em papéis timbrados de escritório. Cada novo documento da nova barbárie, envernizado de cultura e moda, é colocado nas ruas. A afirmação de uma nova sociedade do capital impõe-se em gestualidade e violência por parte da superestrutura, com fins de domesticação dos corpos rebeldes, para o consumo, venda de força de trabalho e novos valores atrelados a métricas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre o *corpus* mítico, o tipo urbano, a imagem conceitual político-filosófica e sua corporificação histórico-materialista, o flâneur benjaminiano inscreve-se no fluxo das formas acopladas à constituição e à crise da sociedade capitalista-burguesa. Como mônada da modernidade parisiense, o flâneur, nas múltiplas fases da ensaística do pensador berlimense, expande-se temporal e territorialmente. Tensiona subjetividade e massificação, utilitarismo e contemplação, produtividade e ociosidade, arte e mercadoria. Guardião dos arquivos sociais, constitui novas imagens a partir das ruínas da metrópole. A cada encarnação, reencena (sob ameaças sempre renovadas) a batalha contra o tempo infernal vivida pelo herói moderno de Baudelaire.

No estágio inicial, enquanto rentista e *voyeur*, o flâneur desfruta dos privilégios do sistema que o sustenta. À medida que a burguesia acumula capital, fruto também da violência colonial além-mar, consolida-se uma infraestrutura urbana e simbólica (os bulevares, as vitrines, os passantes, as passagens) que favorece o surgimento desse observador ocioso. Na fase tardia, o flâneur degrada-se à condição de assalariado precarizado. Sua figura ressurge como homem-sanduíche: portador de anúncios, corpo instrumentalizado, capturado pela lógica da mercadoria. Vive a hostilidade na modernizada Berlim. O mesmo capital que lhe permitia vagar agora o engole. Em última instância, há um corpo contra um sistema impessoal e massificante.

A ensaística benjaminiana revela a ambiguidade constitutiva do flâneur: ora transgressor, ora aliado do poder hegemônico. As lentes com que observa a cidade não estão isentas de vínculos com o olhar colonizador e eurocêntrico. O flâneur clássico, embora captador poético das ruínas da cidade moderna, pouco ultrapassa os limites geográficos e simbólicos da Europa. Seus olhos não veem o mundo “periférico” nem os corpos subalternizados que também compõem a cidade global sob ameaça. O flâneur é uma formulação intelectual masculina que desconhece as intervenções de uma *flâneuse*.

Ainda assim, o flâneur é potência. Reconfigura poeticamente os excedentes da cidade: os escombros da velha Paris, os novos objetos técnicos e, por fim, os resíduos e rejeitos da ordem capitalista. Flui para a História e nela se encharca. Atomizado e sensorialmente abalado, narra-se no choque dos sentidos e na escassez da experiência moderna. Em meio à multidão do século XIX e às transformações urbanas, sociais e simbólicas, emerge como mônada crítica que ilumina um novo paradigma das interações humanas, iluminando expressões não-canônicas e formas rejeitadas:

Construir a cidade topograficamente, dez vezes ou cem vezes, a partir de suas passagens e suas portas, seus cemitérios e bordéis, suas estações [...] assim como antigamente ela se definia por suas igrejas e seus mercados. E as figuras mais secretas, mais profundamente recônditas da cidade: assassinatos e rebeliões, os nós sangrentos no emaranhado das ruas, os leitos de amores e incêndios (Benjamin, 2018, p. 167).

Benjamin historiciza a cidade por meio de tipos e fragmentos. Ao estudar a Paris do século XIX, apropria-se da crítica estética de Baudelaire e faz do cotidiano matéria histórica e filosófica. A partir de resíduos (imagens, passagens, gestos) rompe a lógica do descartável. As imagens dialéticas resistem ao esvaziamento, pois trazem em si a origem e o declínio simultaneamente:

As imagens dialéticas são símbolos de desejo. Nelas torna-se presente, simultaneamente à própria coisa, a sua origem e o seu declínio. [...] O que [a história] deve fixar com visibilidade são as imagens provenientes do inconsciente coletivo (Benjamin, 2018, p. 1500).

A perspectiva benjaminiana projeta no flâneur um gesto anacrônico de resistência. Se a Modernidade lhe oferece a cidade como espetáculo, o flâneur responde com imagens que desorganizam o visível. Porém, com o avanço da reproduzibilidade técnica, seu olhar é ameaçado: aprisionado por câmeras, telas e algoritmos, reduz-se à passividade. A contemplação cede lugar à distração massificada; o gesto poético à adesão imediata; a experiência à sua serialização *commoditizada*.

As imagens tardias do homem-sanduíche e do flâneur berlinense (exilado, suspeito, pressionado, precarizado) reinscrevem a *flânerie* como ato político num mundo hostil. Isolado e alienado, ele

resiste: arquiva, recorta, imagina. Desloca-se em outra temporalidade, onde as memórias sociais ainda podem ser resgatadas da avalanche das modas publicitárias e da obsolescência programada.

Se Baudelaire advoga pelo valor artístico do efêmero, o flâneur do século XXI, entre o digital e o espectral, precisa reinscrever-se não apenas como tipo literário, mas como agente crítico-reflexivo, engolido pela nova ordem do trabalho. Ao recusar a normatividade algorítmica e os simulacros de participação e construção de formas de pensamento (vide rede sociais e inteligência artificial generativa), o flâneur reabre a cidade como campo de disputa simbólica.

Benjamin adverte: o momento de perigo é também o momento da salvação. É justo sob o risco que o flâneur deve deambular pelas ruas mais violentas. Não como tipo mistificado e esvaziado, mas como singularidade crítica, viva, por mais que exposto a monstros sempre além de suas forças.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Prosa*. Trad. Júlio Castaño Guimarães. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. V. 1, 2, 3. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).
- BUCK-MORSS, Susan. The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: the politics of loitering. *New German Critique*, Duham, NC, v. 1, n. 39, p. 99-140, jun. 1986. Trimestral. JSTOR. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2307/488122>. Acesso em: 30 abr. 2025.
- COSTA, Leila de Aguiar. Olhar o mundo: flâneur e flânerie citadinos. In: HUART, Louis. *Fisiologia do flâneur*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: editacuja, 2022. p. 9-21.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, dez. 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2005000200004>. Acesso em: 18 de julho de 2025.
- GEIST, Johann Friedrich. *Arcades: the history of a building type*. Estados Unidos: MIT Press, 1985.
- HESSEL, Franz. *Paseos por Berlín*. Trad. Miguel Salmerón. Prólogo de Jean-Michel Palmier; epílogo de Walter Benjamin. Madrid: Editorial Tecnos S.A., 1997. (Coleção Metrópolis). Livro eletrônico. 3712 posições.
- HUART, Louis. *Fisiologia do flâneur*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: editacuja, 2022.
- LE FLÂNEUR au salon, ou Mr. Bon-homme: examen joyeux des tableaux, mêlé de vaudevilles. *Paris*: [s. n.], 1806. 32 p. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr>. Acesso em: 3 nov. 2025.
- LEIBNIZ, G. W. *A Monadologia e outros textos*. Trad. Fernando José Rocha da Cruz. São Paulo: Hedra, 2009.
- WILSON, Elizabeth. O flâneur invisível. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, Uberlândia, v. 7, n. 11, 2005. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1352>. Acesso em: 30 abr. 2025.

JEISON KARNAL DA SILVA é doutorando e mestre em Teoria, Crítica e Comparatismo (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Especialista em Literatura Brasileira pela UFRGS (2018). Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS, 2008). Contato: jeisonkarnal@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8046831891610911>.

O MODERNISMO EUROPEU NAS LIÇÕES LITERÁRIAS DE TOMASI DI LAMPEDUSA

Da crítica ao atraso siciliano ao
diálogo com a tradição

— JÚLIA CORRÊA DA ROCHA

RESUMO Giuseppe Tomasi di Lampedusa é um exemplo de escritor ao qual Edward Said atribuiu a noção de “estilo tardio”. Isolado da vida intelectual por boa parte da vida, o aristocrata siciliano encontrou na leitura autodidata e, mais tarde, no ensino de literatura inglesa e francesa os fundamentos formais e o repertório crítico para a escrita de seu único romance, *Il Gattopardo*, concebido nos anos finais de sua vida e publicado postumamente. Neste artigo, sugerimos que, ao abordar o modernismo europeu em suas lições literárias, o autor formulava reflexões que orientavam a sua própria escrita e que serviam, ao mesmo tempo, ao enfrentamento de um notório atraso cultural siciliano, ao qual conferiu tratamento formal em seu romance.

Palavras-chave: Giuseppe Tomasi di Lampedusa; Modernismo europeu; Atraso siciliano

ABSTRACT *Giuseppe Tomasi di Lampedusa is an example of a writer to whom Edward Said attributed the notion of “late style.” Isolated from intellectual life for much of his existence, the Sicilian aristocrat found in self-directed reading and, later, in the teaching of English and French literature, the formal grounding and critical repertoire that would support the writing of his only novel, *Il Gattopardo*, conceived in the final years of his life and published posthumously. In this article, we suggest that, by engaging with modern European literature in his literary lessons, the author formulated reflections that guided his own writing and that served, at the same time, as a response to a notorious Sicilian cultural backwardness, to which he gave formal treatment in his novel.*

Keywords: Giuseppe Tomasi di Lampedusa; European modernism; Sicilian backwardness

INTRODUÇÃO

Foi Edward Said quem possivelmente melhor sintetizou a experiência de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896–1957) como um autor de estilo tardio. Aristocrata de origem siciliana, ele dedicou-se à escrita apenas nos anos finais de sua vida, em um processo que envolvia a consciência não apenas da proximidade de sua morte — acometido de um câncer, ele morreria sem ver sua obra publicada —, mas também do fato de ser o último representante de uma linhagem de nobreza antiga, em extinção, de cujas “memórias vitais” só ele dispunha (Said, 2009, p. 41). São questões que ganham tratamento ficcional no único romance de sua autoria, *Il Gattopardo*, ambientado no contexto do Risorgimento Italiano e centrado na decadência de uma família nobre siciliana, cujo patriarca, o príncipe Dom Fabrizio, revela melancolia diante da perda de seus valores para os de uma burguesia emergente.

Ao analisar o estilo tardio em diferentes produções, Said considera que a morte iminente de um artista não deixa de penetrar em suas obras, seja como anacronismo ou anomalia, em uma experiência que tem a ver “com uma tensão despida de harmonia ou serenidade” (ibidem, p. 27). A tensão entre seu próprio fim e a decadência de sua classe social é justamente aquilo que, na visão de Said, forja o estilo tardio lampedusiano. Com o fim da velha ordem representada pelo protagonista do romance — e encarnada pelo próprio Lampedusa —, as contradições sociais e políticas tornam-se, segundo o crítico palestino, mais difíceis de conter e relatar. É por razões como essa que, como veremos mais adiante, *Il Gattopardo* vem a ser uma obra singular no cenário literário italiano. Desse modo, Lampedusa é situado por Said entre aqueles que “faz[em] do caráter tardio ou extemporâneo das obras de sua maturidade sensível uma plataforma para modos de subjetividade alternativos e irredutíveis, ao mesmo tempo que [...] [têm] atrás de si toda uma vida de esforço e preparativo técnico” (ibidem, p. 133). O preparativo técnico de Lampedusa, vale notar, advinha da atividade de um aristocrata dilettante que experimentava um considerável isolamento intelectual. Como lembra Elisabeta Mondello (1993, p. 18, tradução minha):

Ele vive uma vida fechada no confinamento de seu palácio e de sua cidade, com poucas escapadas para o Café ou para as vilas de alguns amigos. Ele é um autodidata altamente educado, esparsamente atraído pela escrita [...] e privado de uma referencialidade externa: não está em contato com os intelectuais de seu meio nem com o mundo da cultura nacional.

Por volta de seus vinte anos de idade, Lampedusa chegara a escrever alguns ensaios para a revista genovesa *Le Opere e I Giorni*, dedicados a autores modernistas como Paul Morand e W. B. Yeats. Os conflitos bélicos na Europa, que o forçariam a participar da Primeira Guerra Mundial, impediram, porém, a continuidade dessa atividade crítica. Foi apenas décadas depois que ele pôde viver, pela primeira vez, uma espécie de imersão no mundo das letras. Em 1954, acompanha seu primo, o poeta Lucio Piccolo, em um encontro que reunia grandes nomes da modernidade italiana, entre os quais Eugenio Montale e Giorgio Bassani. Como observa Gioacchino Lanza Tomasi (2017, p. 333), filho adotivo do autor e responsável pela reedição crítica de suas obras, o evento foi vivido ao mesmo tempo com timidez e orgulho: “[Lampedusa] pôde constatar que seus conhecimentos de leitor equivaliam, em alguns aspectos até superavam, aos dos literatos profissionais”.

Tal constatação certamente o encorajou em seus planos de escrever um romance. Mais ou menos na mesma época, no entanto, outra experiência viria a acentuar o preparo técnico mencionado por Said e a pavimentar o caminho de sua escrita. A partir de 1953, ele passa a dar aulas de língua e literatura inglesas a Francesco Orlando, futuro crítico e professor da Universidade de Palermo, que

logo atraiu outros jovens para os encontros. O compromisso assumido com os alunos levaria o aristocrata a lidar com a literatura de um modo mais reflexivo, disciplinado e sistemático.

A experiência motivou Lampedusa a escrever um grande volume dedicado à Literatura Inglesa, resultante, segundo ele, de trinta anos de leituras desordenadas. Publicadas pela editora Mondadori apenas em 1990, são lições que partem de análises de Chaucer e de autores elisabetanos e chegam à produção modernista da primeira metade do século XX. Em 1954, um segundo curso dedicado à Literatura Francesa resultaria em outro volume de ensaios, no qual podemos ler análises críticas que contemplam desde as obras de Rabelais e Montaigne até as de Stendhal e Gobineau, incluindo as inovações de nomes como Marcel Proust.

Tanto as lições sobre os franceses quanto aquelas sobre os ingleses evidenciam uma série de reflexões de Lampedusa acerca do fazer literário. Importantes indagações surgem dessas lições, e David Gilmour (2012, p. 121, tradução minha), biógrafo e estudioso do autor, sintetiza algumas delas: “Como os escritores [...] deveriam lidar com a questão do tempo? Como deveriam descrever personagens, através de suas palavras ou de suas ações? E onde deveria se posicionar o narrador, dentro ou fora da narrativa, ou em uma combinação de ambos [...]?”

Ao detalhar as intenções de Lampedusa por trás das lições que transmitiu aos seus jovens alunos, Lanza Tomasi (2017, p. 331), que costumava frequentar os encontros, afirma que, em última instância, ao introduzi-los às obras como as de James Joyce e T. S. Eliot, o autor de *Il Gattopardo* fazia uma advertência a eles: “com gracejos e sarcasmos, convidava-os a explorar o amplo espaço do saber, a escapar à indolência característica da condição siciliana”. Desse modo, portanto, podemos compreender como as lições (e seus desdobramentos como textos críticos) serviam tanto à formulação de questões que viriam a orientar a produção de um escritor tardio quanto ao enfrentamento de um peculiar isolamento cultural. Vejamos a seguir como essas questões se relacionam em termos teóricos e também confluem na obra de Lampedusa.

UM ESCRITOR-CRÍTICO EM POSIÇÃO DESLOCADA

Em conferência realizada na década de noventa, Ricardo Piglia propôs uma reflexão sobre a relação dos escritores com a crítica literária. Em sua fala, o autor salienta que “o primeiro sinal de contato entre alguém que pretende ser um escritor e a literatura é o modo em que este começa a ler a literatura” (Piglia, 1996, p. 47). Piglia volta sua atenção ao tipo particular de leitura dos textos no processo de formação do escritor, o qual “quer armar uma espécie de rede com a qual ele constrói sua ficção literária” (ibidem, p. 48). Trata-se, segundo ele, de uma leitura situada: “O escritor coloca-se numa posição, lê a partir desse lugar, e daí em diante, estabelece cortes, separações, enfrentamentos” (ibidem). Se o autor é aquele que menos pode falar sobre sua obra, a partir do momento em que ela chega às mãos dos leitores, isso não quer dizer, segundo Piglia, que ele não possa “elaborar uma série de hipóteses sobre sua concepção de literatura, sua relação com os outros textos, sua hierarquia de escritores, seu modelo de clássicos e, logicamente, seu modelo de forma” (ibidem, p. 49). É a partir de um raciocínio semelhante que Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 14) expõe as diferentes vias de análise possibilitadas por esse tipo de produção: “A questão da escolha, na obra crítica desses escritores, obriga a tocar em vastos assuntos de poética: formação de cânones, tradição e novidade, influência e intertextualidade, tradução”.

O autor argentino Jorge Luis Borges bem ressalta como cada escritor *cria* seus precursores. No ensaio “Kafka e seus precursores”, de 1951, ele nos lembra como cada novo trabalho modifica

nossa própria concepção do passado. A leitura de Kafka, por exemplo, é capaz de afinar e desviar sensivelmente nossa percepção de um poema de Robert Browning. Borges, aliás, traz à tona ainda o tema da relação com a tradição por uma outra perspectiva: aquela dos escritores pertencentes a uma literatura em posição deslocada. No ensaio “O escritor argentino e a tradição”, originado de uma conferência realizada em 1932 (e retomado na conferência de Piglia), defende que um escritor de fora da cultura dominante possa fazer dela um uso próprio, irreverente.

Embora a produção de Lampedusa esteja inequivocamente associada à Literatura Italiana, que seria forçoso classificar como periférica, é válido lembrar que a origem siciliana do autor impacta, em algum grau, sua relação com a tradição europeia, devido a um notório isolamento cultural daquela ilha no próprio território italiano. Tal condição siciliana, vale notar, está fortemente relacionada à sua insularidade e à sua posição geográfica, que favoreceu, ao longo dos séculos, a sua invasão e incorporação por impérios os mais diversos. Com base em observações do escritor Leonardo Sciascia, Bona e Barni (2016, p. 156) afirmam que a “insegurança é a componente primária da sua história [da Sicília]: o medo, em sua concepção histórica tornou-se existencial, tendendo a desaguar numa forte tendência ao isolamento voluntário e à solidão”. É uma condição que Lampedusa explora em seu próprio romance, ambientado neste exato contexto geográfico.

Diferentes passagens de *Il Gattopardo* fornecem pistas do que se configurava, na visão do autor, como um constante atraso na produção artística siciliana. Na quarta parte do livro, o Príncipe lê aos familiares, com uma “digna benevolência que jorrava de seus poros” (Lampedusa, 2017, p. 144), um romance classificado por ele como “moderno”. Tratava-se, no entanto, de um mero romance sentimental e, com isso, o narrador estabelece uma ironia quanto ao que se considerava moderno naquele contexto. Assim, ele comenta:

Aqueles eram precisamente os anos em que, por meio dos romances, iam se formando os mitos literários que ainda hoje dominam as mentes europeias, mas a Sicília, em parte por sua tradicional impermeabilidade ao novo, em parte pelo difuso desconhecimento de qualquer língua, em parte ainda — é preciso dizer — pela opressiva censura borbônica que agia nas alfândegas, ignorava a existência de Dickens, Eliot, Sand e Flaubert, até de Dumas. É verdade que, por meio de alguns estratagemas, um par de volumes de Balzac havia chegado até as mãos de Dom Fabrizio, que se atribuíra o encargo de censor familiar; ele os lera e em seguida emprestara, insatisfeito, a um amigo de quem não gostava, dizendo que eram fruto de um engenho sem dúvida vigoroso, mas extravagante e “fixado” (hoje teria dito monomaníaco); julgamento apressado, como se vê, mas não desprovido de certa agudeza (ibidem, p. 144).

Nota-se, então, que o “moderno” é tido como algo apenas contemporâneo aos personagens, mas não necessariamente associado à *tradição moderna* europeia. Ironia semelhante pode ser vista em uma cena presente na primeira parte do romance, quando o protagonista recorda-se de um verso lido “por acaso” em uma livraria de Paris, que encerrava um poema de “um daqueles poetas que a França desenfornava e esquecia a cada semana” (ibidem, p. 29). Dom Fabrizio, no caso, tinha em mente um poema de Charles Baudelaire, “Un voyage à Cythère”, e é interessante notar o aspecto irônico da passagem: visto como “extravagante”, Baudelaire não apenas era expoente da tradição moderna europeia, mas um formulador da própria *ideia* de modernidade.

Na quinta parte do romance, encontramos uma passagem reveladora do tema do “atraso siciliano” a partir das palavras do próprio protagonista. Em conversa com o personagem Chevalley, que vai ao seu palácio convidá-lo a ocupar um cargo no Senado, o Príncipe ironiza o entusiasmo do funcionário piemontês em relação a uma sonhada abertura da Sicília “às maravilhas do mundo moderno”, ao que ele reflete:

as novidades só nos atraem quando sentimos que estão mortas, incapazes de dar lugar a correntes vitais; daí o inacreditável fenômeno da formação atual, contemporânea a nós, de mitos que seriam veneráveis se fossem antigos de verdade, mas que não passam de tentativas sinistras de mergulhar de novo num passado que nos atrai justamente porque está morto (ibidem, p. 173).

Para irmos além das críticas e ironias mais evidentes no romance, cabe investigarmos um pouco mais a fundo a relação de Lampedusa com a tradição europeia “dominante”, de modo a visualizarmos em que medida o autor se valeu desse referencial e se, assim como sugere Borges, tratou com irreverência sua (peculiar) posição periférica, não apenas em comentários de personagens ou do narrador, mas na própria composição de seu romance. Para isso, acreditamos que seja profícuo avaliar uma parte específica de sua trajetória formativa, em uma perspectiva talvez mais biográfica, para, então, voltarmos nossa atenção às suas lições de literatura, que consideramos um meio privilegiado para o entendimento de sua relação com escritores centrais da tradição.

AS VIAGENS DE FORMAÇÃO E O ACESSO AOS LIVROS

Gilmour (1988, p. 68) observa que a visão crítica de Lampedusa em relação à sua terra natal está em grande parte enraizada em suas viagens de formação, aos moldes do *grand tour* comum aos jovens aristocratas: “ele era tão receptivo às culturas da Grã-Bretanha e da França que se tornou impiedosamente crítico da Sicília e do que mais tarde chamaria de ‘terrível insularidade da mente’ dos sicilianos”. Como lembra anedoticamente Andrea Vitello (2008, p. 127-28), outro biógrafo do autor, “qualquer ar diferente do palermitano tornava-se um tônico para ele. O primo Lucio, que fez algumas viagens com ele, lembrava-nos que, uma vez cruzada a fronteira, Giuseppe, bastante corpulento, adquiria uma agilidade surpreendente”.

O maior estímulo, no caso, eram as descobertas históricas, artísticas e literárias que fazia. Em uma carta enviada a esse mesmo primo, escrita em Londres em 10 de agosto de 1927, Lampedusa relata, por exemplo, sua visita à Tate Gallery, onde pôde explorar uma nova ala dedicada aos pintores modernos, entre os quais Manet, Monet, Degas, Renoir, Gauguin e Van Gogh. Em Londres, ele vislumbra os efeitos de uma verdadeira metrópole moderna — a experiência de viver como “um homem na multidão”, para evocarmos Poe. Como recorda Vitello (2008, p. 135), o escritor chegou a declarar certa vez que “Londres é a única cidade capaz de oferecer plenamente o prazer de desaparecer, de se perder em um oceano, de não ser mais ninguém”.

Um fato digno de nota, lembrado também por Vitello, é que, em uma de suas passagens por Londres, Lampedusa teve a oportunidade de encontrar, mais de uma vez, um importante escritor seu conterrâneo: o dramaturgo, poeta e romancista Luigi Pirandello, autor que, nas palavras de Maurício Santana Dias (2008, p. 8), “fez a transição do grande realismo do século XIX para a literatura psicológica e labiríntica da contemporaneidade passando por todas as formas tradicionais [...] num processo contínuo de erosão de seus fundamentos”. Não há nenhum registro das conversas entre eles, mas tal interlocução nos parece ao menos simbólica na medida em que Pirandello preparou o terreno para diversas inovações na literatura italiana às quais a obra de Lampedusa, a despeito de sua roupagem convencional, inequivocamente se viu atrelada. No posfácio de sua tradução de *Il Gattopardo*, Santana Dias (2017, p. 283-284) observa:

Escrevendo em meados do século XX, Lampedusa recorre incessantemente à ironia e ao humorismo, corroendo o cenário que o autor havia construído com tanto zelo e abrindo um furo na trama, por onde os leitores — e o reflexivo Dom Fabrizio — podem enxergar o dispositivo teatral sempre em ação, o gesto calculado de cada um, o mundo social como uma imensa (e pirandelliana) encenação.

Independentemente das possíveis influências pirandellianas, é fato que Lampedusa estava a par do que havia de mais relevante e inovador na moderníssima produção literária europeia, e as diferentes viagens da juventude parecem ter contribuído para isso. Em sua biblioteca, havia várias edições de bolso em inglês com datas entre 1919 e 1922. “Devem ter sido tempos de leituras incansáveis e em diversas áreas. [...] É nessa época que Lucio Piccolo dá o apelido de ‘monstro’ a seu primo, referindo-se ao grau monstruoso de seus conhecimentos literários” (Tomasi, 2017, p. 308).

Vitello (2008, p. 116) ressalta que, em 1926, o escritor não apenas era um dos primeiros *leitores* italianos de James Joyce e Proust, mas também um de seus primeiros *admiradores*. Para se ter uma ideia, a primeira tradução italiana de *Ulysses* seria lançada apenas em 1960, assinada por Giulio De Angelis. Embora as condições financeiras já não fossem tão favoráveis, podemos deduzir que a posição social do autor favoreceu seu acesso a muitas dessas obras admiradas por ele, para quem a condição periférica siciliana talvez fosse menos limitadora. Há registros, no entanto, que demonstram a insatisfação de Lampedusa com a oferta de livros em seu entorno, como expressou no início de suas lições dedicadas a autores ingleses contemporâneos:

Aqui, em Palermo, não apenas não chegam as obras dos autores ingleses modernos, como também não se pode sequer ouvir o seu eco. Flaccovio exibe na vitrine, não sem certa empáfia, como “novidades”, *The Cocktail Party* e *The Family Reunion*, que já têm vinte anos de idade. Sabe-se da existência de Graham Greene pela fama, mas não de forma tangível (no texto). É preciso ir pelo menos até Roma ou submeter-se ao suplício das “encomendas” (que duas vezes em três não dão resultado) para conseguir um exemplar de um livro recente. Nem falo então dos autores de segunda linha (aos quais dou muito valor, como vocês sabem), que são simplesmente ignorados — nem se sabe quem são (Lampedusa, 2004, p. 1173).

Ao leremos um testemunho como esse, podemos imaginar o que as lições que Lampedusa ministrava representavam para os jovens que passaram a frequentar seu palácio. Sob a condução de um leitor voraz, eles tinham a oportunidade de conhecer obras com as quais, de outra maneira, levariam muito tempo para entrar em contato, e das quais talvez não pudesse reconhecer a importância de imediato. Para o próprio Lampedusa, obstinado pelo desejo de escrever um romance, a experiência oferecia a possibilidade, naqueles termos de Piglia, de elaborar hipóteses sobre concepções literárias, de estabelecer uma hierarquia de escritores e de desenvolver um modelo de forma. Vejamos alguns exemplos.

AS LIÇÕES DE LITERATURA E O MODERNISMO EUROPEU

Na seção “Acceni ad alcuni contemporanei”, Lampedusa desenvolve um ensaio sobre três autoras mulheres: Virginia Woolf, Rosamond Lehmann e Elizabeth Bowen. É para a primeira que ele dedica a maior parte do texto. Afinal, em sua visão, Woolf havia criado, com James Joyce (embora com um “ímpeto menos agressivo”), “um novo modo de narrar”, com “alusões e referências

íntimas, associações espontâneas e pinturas não de coisas, mas de lembranças das coisas” (Ibidem, p. 1250). Lampedusa ressalta, porém, que o lugar da escritora na literatura inglesa ainda não era estável. Constatando que sua obra era alvo de disputas e hesitações naquele momento, ele assim pondera:

Se esse seu método altamente poético for seguido e, ao ser seguido, se manifestar em obras dignas — se, ou seja, ela puder demonstrar que não foi apenas uma alma de sensibilidade pessoal elevada, mas que acolheu em si a necessidade, a urgência de toda uma geração de se expressar daquela maneira —, não se poderá negar a ela a mais alta dignidade de mãe do romance inglês contemporâneo (Ibidem).

Ao apresentar a produção da escritora, Lampedusa demonstra ter um amplo conhecimento de suas obras: descreve seus primeiros romances como “inteligentes, elegantes e sutis” (Ibidem, p. 1251); recorre a anotações pessoais da escritora para mostrar como ela sentia uma “agitação interna”, mas ainda não havia encontrado um modo para se exprimir (Ibidem); destaca, então, que Woolf finalmente encontrara um caminho: “pintar a vida como ela é, em imagens sucessivas e minuciosas, ‘porque vivemos em minutos, e não em anos’” (Ibidem, p. 1252).

É justamente o tempo a principal questão a pautar as análises de Lampedusa acerca das obras associadas ao novo “método” da autora — aquelas que, segundo ele, contêm a “quintessência de sua arte”: *Mrs Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927), *Orlando* (1928), *The Waves* (1931), *The Years* (1937) e *Between the Acts* (1941; póstumo). Na interpretação do autor:

Cada um desses romances tem um tema claramente definido, sobre o qual se desenvolve uma composição musical conduzida aqui frase por frase, quase nota por nota, com crescendos e ralentandos, sempre acompanhados pela sensação do fluir do tempo — marcado ora pelos relógios, ora pelas ondas, pelas estações e até mesmo pelo ritmo dos maus versos de Isa [personagem de *Between the Acts*]. Tudo isso é expresso por meio de imagens interiores, de visões e sons que desdobram longas perspectivas psicológicas (Ibidem, p. 1256).

Concentremo-nos na análise de Lampedusa sobre *The Years*, um livro controverso, como ele explica, por supostamente abordar o tema do tempo de modo excessivamente insistente e explícito; um livro, porém, considerado por ele o mais “penetrantemente poético de todos”, como justifica em sua descrição da obra:

São episódios isolados de quatro momentos na vida de uma família, de 1880 até hoje. Entenda-se bem: não momentos cruciais, mas instantes quaisquer, carregados, contudo, como sempre, de uma fatalidade oculta. E os relógios da casa — que, ao longo desses cinquenta anos, se quebram, se consertam, são vendidos e comprados, mas de modo que sempre reste um a marcar as horas — ritmam, ao longo desse meio século, o fluir heraítico do tempo. Junto a eles, as estações se alternam — imenso relógio cósmico — e sublinham, com sua imutável variedade, a identidade mutável das gerações (Ibidem, p. 1255).

Ora, ao ler uma análise como essa, um leitor atento de *Il Gattopardo* logo perceberá ecos da obra de Woolf na composição do romance de Lampedusa. Lembremos que o romance contempla, precisamente, episódios isolados da vida de uma família. Acompanha, no caso, o declínio de um lar aristocrático — a Casa Salina — de 1860 até 1910, com saltos temporais mais ou menos bruscos

neste intervalo. Ao comparar *Il Gattopardo* e *The Years*, Anne-Rachel Hermetet (2018, p. 405) detalha:

Cada um dos dois romances alterna, assim, entre cheios e vazios, elipses que cobrem períodos de tempo mais ou menos longos e que permitem aos dois romancistas esvaziar a matéria narrativa, passando por alto um certo número de acontecimentos ou relegando-os aos espaços em branco da história. Se eventos históricos são evocados, particularmente em *Il Gattopardo*, eles são feitos principalmente de forma oblíqua, por meio de palavras relatadas ou analepses.

Há diferenças, no entanto, nos efeitos que cada romancista produz em suas obras. Na visão de Hermetet, elas estão relacionadas a uma e outra ênfase colocada no cotidiano: enquanto em Woolf testemunhamos cenas como um chá entre primos, um almoço ou um simples passeio no parque — momentos esses que podem se tornar instantes de revelação —, em Lampedusa encontramos uma rotina mais encenada, intimamente atrelada aos rituais aristocráticos. As próprias demarcações do tempo em *Il Gattopardo* aparecem, muitas vezes, associadas a esses rituais: o primeiro capítulo, por exemplo, revela a rotina de Dom Fabrizio em um período de 24 horas e, neste caso, a demarcação se dá pela repetição da reza do rosário, com a “voz pacata do Príncipe a recitar os Mistérios Dolorosos” (Lampedusa, 2017, p. 9).

Pensando nessas formas de representação do cotidiano, em um texto específico sobre James Joyce, Lampedusa parece elucidar aquela sua afirmação em que atribui um ímpeto mais “agressivo” ao autor irlandês.

Naturalmente, não se deve considerar Joyce um revolucionário contra a ordem estabelecida pela sociedade. [...] O que Joyce queria era [...] captar em sua própria mente a impressão da substância da vida e traduzir essa impressão numa linguagem que expressasse por completo sua visão interior. Expressar pessoalmente suas impressões pessoais. Mas não foi apenas isso que Joyce quis ao nos apresentar o espetáculo da vida por meio de sua visão interna: essa visão, em sua mente, abarcava também a visão interior dos outros personagens. É assim que temos as célebres descrições joyceanas em três planos: o plano do autor, o plano do personagem em si, e o plano do personagem tal como é representado pelo autor (Lampedusa, 2004, p. 1244).

Trata-se, segundo Lampedusa, de uma técnica de “dificuldade incomparável”, e ele mesmo pôde experimentá-la na prática. Como lembra Lanza Tomasi (2017, p. 334), *Il Gattopardo* cobriria, nos planos originais de Lampedusa, um arco temporal de 24 horas, ideia que o próprio autor reconhecia derivar de *Ulysses*, de Joyce, e que acaba por se restringir ao primeiro capítulo do romance.

Como se sabe, *Il Gattopardo* enfrentou a rejeição do establishment literário italiano, com a recusa de sua publicação pelas editoras Einaudi e Mondadori, sob pareceres do escritor Elio Vittorini, que interpretava o ceticismo dominante na obra como uma expressão de reacionarismo. Em sua biografia, Gilmour lembra os relatos de Louis Aragon, autor francês entusiasta da obra de Lampedusa, segundo os quais muitos italianos com quem ele conversava se queixavam de que o livro ignorava as técnicas modernas, “que não tinha nenhuma dívida com Joyce ou Proust e, o mais herético de tudo, que não se tratava de uma ‘literatura engajada’” (Gilmour, 2008, p. 208). Como elucida Mondello (1993), a rejeição à obra ocorria em um momento em que a cena literária italiana se dividia entre uma produção mais engajada e outra dedicada ao experimentalismo formal, e a

novidade de *Il Gattopardo* não residia em nenhuma das duas direções nas quais o debate se movia naquele momento. Afinal, o romance continha uma roupagem oitocentista que foi interpretada por muitos como anacrônica.

Não se pode ignorar, claro, a dificuldade reconhecida pelo próprio Lampedusa de reproduzir técnicas como as de Joyce. Acreditamos, no entanto, que o autor não tivesse a intenção de produzir meros pastiches das obras previamente analisadas em suas lições. Com a sua ampla bagagem de leitura, ele parecia disposto a dialogar verdadeiramente com a tradição, aproveitando as possibilidades formais que nela vislumbrava para alcançar a sua própria singularidade estilística, sem desconsiderar o contexto em que escrevia. Como lembra Jean Starobinski (1970, p. 23), evocando Leo Spitzer, “o estilo não é nem o particular puro, nem o universal, mas um particular em vias de universalização, e um universal que se esquia para remeter a uma liberdade singular”.

É possível identificar, em uma leitura cuidadosa, o modo sutil como Lampedusa incorporou em seu romance diversas referências do modernismo europeu, diferentes procedimentos formais dos quais tantas vezes ele mostrou estar a par em suas lições. Portanto, classificar a sua produção como meramente anacrônica seria ignorar a plena consciência que ele demonstrava das tantas limitações do ambiente no qual concebia e situava sua obra. Afinal, não haveria um descompasso no uso pleno daquelas formas modernas em um ambiente culturalmente atrasado e isolado? Escritor-crítico afiado, Lampedusa parece ter incorporado esse atraso à própria estrutura de seu romance, em uma solução engenhosa e irônica, moderna ao seu modo.

Vale notar, para finalizarmos, que a roupagem oitocentista que emula o atraso de sua terra natal é ela mesma marcada por uma série de fissuras irônicas, com o que percebemos que a ironia é um dos principais recursos dos quais Lampedusa lança mão para lidar com as tantas tensões que atravessam a sua obra, incluindo aquelas mencionadas por Said a respeito do fim da velha ordem representada tanto pelo protagonista de *Il Gattopardo* quanto por seu autor. Diferentes passagens do livro evidenciam, por exemplo, um descompasso temporal entre as figuras do narrador e do protagonista, realçando as frágeis percepções de eternidade da família aristocrática retratada no romance. Na famosa cena do baile, na sexta parte da obra, lemos que “no teto, os deuses reclinados em assentos de ouro olhavam para baixo sorridentes e inexoráveis como o céu do verão. Acreditavam-se eternos: uma bomba fabricada em 1943 em Pittsburgh, Pensilvânia, devia provar-lhes o contrário” (Lampedusa, 2017, p. 222-223). A cena se passa em 1862 e o comentário do narrador faz alusão aos bombardeios que destruiriam diversos palácios de Palermo em 1943, até mesmo propriedades da família de Lampedusa. O resultado dessas fissuras irônicas na trama, de acordo com Santana Dias (2017, p. 282), é o solapamento do “efeito de real” arquitetado pelo romance, que, assim, “está bem longe de ser um ‘romance histórico’ à maneira de certas narrativas do século XIX”. Podemos notar, portanto, que é recorrendo a expedientes tipicamente modernos, especialmente à ironia, que o autor de *Il Gattopardo* lida com as contradições de seu contexto e da própria matéria que busca narrar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso artigo, buscamos mostrar como Lampedusa se valeu das lições literárias que ministrou a seus pupilos, desdobradas em dois volumes de ensaios críticos, para formular questões que orientariam a escrita de seu romance, ao qual se dedicou nos anos finais de sua vida, desenvolvendo o que Said descreveu como um estilo tardio. Destacamos como as viagens de

juventude e sua posição social lhe permitiram ter acesso a obras pouco difundidas em sua terra de origem, afetada por um atraso e um isolamento cultural. Para exemplificar sua relação com autores modernistas, exploramos sua leitura de dois autores de língua inglesa, Virginia Woolf e James Joyce, cujas inovações ecoaram de forma limitada no romance do escritor, a despeito de seu entusiasmo por elas. A hipótese que desenvolvemos é que Lampedusa não as incorporou plenamente por reconhecer a dissonância que provocaria ao fazer uso delas em uma narrativa situada em um ambiente culturalmente atrasado. Munido de vasto repertório formal, Lampedusa emulou tal atraso na própria estrutura de *Il Gattopardo*. Por trás da roupagem oitocentista da obra, supostamente anacrônica, identificamos um uso particular da ironia no tratamento das tensões que marcam o romance.

REFERÊNCIAS

- BONA, Fabiano Dalla; BARNI, Roberta. Em busca de um ethos siciliano. *Itinerário*. Araraquara, n. 43, p.155-176, jul./dez.2016. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/9736>. Acesso em 23 out. 2025.
- BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998.
- DIAS, Maurício Santana. Baú de máscaras: o laboratório teatral de Luigi Pirandello. In: PIRANDELLO, Luigi. *40 novelas de Luigi Pirandello*. Seleção, tradução e prefácio de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 7-19.
- DIAS, Maurício Santana. O Leopardo e a Selva Escura. In: LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. *O Leopardo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 276-290.
- GILMOUR, David. *The Last Leopard: A life of Giuseppe Tomasi di Lampedusa*. Londres: Eland Publishing, 2012.
- HERMETET, Anne-Rachel. Tomasi di Lampedusa lecteur de Virginia Woolf: modernisme romanesque et conservatisme social. *Vivre comme on lit. Hommages à Philippe Chardin*, Collection Perspectives Littéraires. Presses universitaires François-Rabelais, 2018, p. 402-415. Disponível em: <https://books.openedition.org/pufr/9948>. Acesso em 23 out. 2025.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. *O Leopardo*. Tradução e posfácio de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. *Opere*. Milão: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A, 2004.
- MONDELLO, Elisabetta. *La crisi degli anni '50 e il «caso» Tomasi di Lampedusa*. Modena: Mucchi Editore, 1993.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. Transcrição e tradução de Raul Antelo. *Travessia: revista de literatura*. Florianópolis: Editora da UFSC, n. 33, agosto/dezembro 1996, p. 47-59. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16569>. Acesso em 23 out. 2025.
- SAID, Edward W. *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- STAROBINSKI, Jean. *Leo Spitzer et la lecture stylistique*. In: SPITZER, Leo. *Études de style*. Tradução do inglês e do alemão de Éliane Kaufholz, Alain Coulon e Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1970.
- TOMASI, Gioacchino Lanza. Introdução às obras completas. In: LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. *O Leopardo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 296-345.
- VITELLO, Andrea. *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*. Palermo: Sellerio, 2008.

JÚLIA CORRÊA DA ROCHA é doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, mestre (2023) pelo mesmo Programa de Pós-Graduação e graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2015). Contato: julia.cr@usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8803071245343868>.

TEMA LIVRE

O TEOR TESTEMUNHAL DOS RESQUÍCIOS DE ESCRAVIDÃO NOS VERSOS DE LOBIVAR MATOS

— WASHINGTON BATISTA LEITE

— PAULO BUNGART NETO

RESUMO O presente artigo investiga os poemas do intelectual Lobivar Matos como um arcabouço de teor testemunhal, destacando como suas obras *Areôtorare: poemas boróros* (1935) e *Sarobá: poemas* (1936) testificam narrativas vivenciadas na cidade de Corumbá, na década de 1930, antes da divisão do estado do Mato Grosso. Ao escrever sobre o poeta corumbaense, o estudo se concentra no labor de sua escrita enquanto literatura e memória cultural do estado, evidenciados em cada verso que desconstrói as dores que alicerçam sua poética. O trabalho aborda também as histórias locais dos bairros de negros e serviços análogos à escravidão, frequentemente negligenciadas pelos projetos globais, mas que ganham voz nos poemas de Lobivar Matos. A análise de seu testemunho se dá em contexto de extrema pobreza, dor, sofrimento e miséria dos bairros marginalizados de Corumbá, ressaltando a importância de sua expressão poética. A pesquisa considera influências ideológicas e epistemológicas diversas, refletindo sobre a história da colonização e seus impactos sociais e territoriais. A escrita está organizada em três tópicos principais que abordam o espaço, a época, a vivência e as produções do poeta na década de 1930, tendo como apporte teórico Márcio Seligmann-Silva (2010) e Paul Ricoeur (2007).

Palavras-chave: Lobivar Matos; Poesia de testemunho; Corumbá.

ABSTRACT *This article examines the poetry of the intellectual Lobivar Matos as a framework of testimonial theory, highlighting how his works *Areôtorare: poemas boróros* (1935) and *Sarobá: poemas* (1936) bear witness to lived narratives in the city of Corumbá during the 1930s, prior to the partition of the state of Mato Grosso. Focusing on the Corumbaense poet, the study emphasizes his writing as both literature and cultural memory of the state, evident in each verse that deconstructs the pains underlying his poetics. The work also addresses local histories of Black neighborhoods and forms of labor analogous to slavery, often overlooked by global narratives but given voice in Lobivar Matos's poems. The analysis of his testimony is situated within contexts of extreme poverty, pain, suffering, and marginalization in Corumbá's peripheral neighborhoods, underscoring the significance of his poetic expression. The research considers diverse ideological and epistemological influences, reflecting on the history of colonization and its social and territorial impacts. The discussion is structured into three main topics, exploring space, temporality, lived experience, and the poet's productions in the 1930s, drawing on theoretical contributions from Márcio Seligmann-Silva (2010) and Paul Ricoeur (2007).*

Keywords: Lobivar Matos; Testimonial poetry; Corumbá.

INTRODUÇÃO

A temática principal do artigo será compreender os poemas do escritor Lobivar Matos pela ótica do testemunho histórico a respeito dos resquícios de escravidão presentes na cidade de Corumbá-MS, compreendido aqui na posição de *testis*¹, sobretudo em suas coletâneas *Areôtorare* (1935) e *Sarobá* (1936), as quais podem ser consideradas como testemunho da memória cultural do estado. Geralmente histórias locais, de bairros de negros e/ou de serviços em situações análogas à escravidão ainda são deixadas de lado pelos projetos globais, os testemunhos se reportam, a contrapelo, a narrativas de entrelugares que importam (Adichie, 2009).

Há aqui, sem dúvida, um diálogo entre memória e dever (Ricoeur, 2007)² que afiança a ideia de que, no caso de Lobivar Matos, a modalidade de testemunho seria explorar a relação de extrema pobreza, dor, sofrimento e miséria dos bairros de negros postos à margem do porto corumbaense.

Discorrer sobre esse testemunho é também ler as narrativas de um processo longo, com apontamentos positivos e nocivos das correntes ideológicas e das mais variadas epistemologias, à luz do conceito de Márcio Seligmann-Silva segundo o qual “[...] a palavra de ordem é anarquiar para *recolecionar* as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica” (2006, p. 141, grifo nosso). *Tout court*, falar da história de um povo é falar de um discurso da colonização, de um povo colonizado, de um colonizador, de problemas sociais e de um território particular.

Para tanto, o artigo será organizado em três tópicos. O primeiro, “Corumbá, o lugar da evidência”, traz a proposta de dialogar sobre o espaço territorial do qual o testemunho parte e do fato de não ser possível desvincular o testemunho desse *locus*, ou seja, o *testis*, ou narrador, apresenta esse cenário de memória local em forma de poesia testemunhal, o que será explicado com mais detalhe nesse subitem.

Em um segundo momento, “Lobivar, o *testis*”, o recorte epistemológico será pautado no *bios* do poeta que, por opção epistêmica, escolhe narrar geoistoricamente sua memória nos versos poéticos e sempre remetendo a observações testemunhais de sofrimento e luta de uma população com vivências reais e que foram esquecidas e deixadas de lado por fatores não só históricos como de atravessamento de resquícios de escravidão.

Por fim, não menos importante, para concluir as ideias propostas, o subtópico “O teor testemunhal dos poemas de Lobivar Matos” apresentará como a poesia do autor evidencia a maneira pela qual a fronteira, o povo, a memória e todos os simulacros acontecem em seu fazer poético e como impactam a história, ao mesmo tempo que afetam a memória local e contribuem para que os projetos globais abafem e distanciem esse discurso.

Sendo assim, a análise da literatura lobivariana levará em conta o espaço e a relação da vida do escritor com a época em que se passa o testemunho, mais precisamente na década de 1930, na cidade de Corumbá-MS. Ainda na esteira de Seligmann-Silva (2008, p. 71), cabe “[...] uma revisão da noção de literatura justamente porque do ponto de vista do testemunho ela passa a ser vista como indissociável da vida, a saber, como tendo um compromisso com o real”. Tratar-se-á a questão do espaço com ênfase na cidade fronteiriça de Corumbá, de passagem e trânsito, e um porto com fluxo de chegada e saída; um período histórico repleto de nuances econômicas e políticas e um poeta que fotografou em forma de poesia registros importantes para análise, como veremos a seguir.

1. Existem vários graus de testemunho. O *testis* é como um “terceiro” que, nesse caso, presenciou a realidade corumbaense, viu as situações e “testemunhou” o que viveu. Cabe destacar que no artigo “O local do testemunho” Seligmann-Silva refere-se a este conceito como tendo início com Émile Benveniste, que apresenta esse testemunho relacionando-o à testemunha, no sentido de “o que vê”, e aproximando-o aos paradigmas da historiografia como da cena do tribunal. Sendo assim, o termo mantém ecos de sua origem em “tertis”, terceiro, enquanto instância para decisão em um julgamento entre duas partes.

2. Debate que se iniciou na França, no início dos anos 1990, através da expressão “*devoir de mémoire*”. A primeira ocorrência da expressão pode ser encontrada em um discurso de Louis Mexandeau, como uma forma especial de responsabilidade em relação ao passado.

CORUMBÁ, O LUGAR DA EVIDÊNCIA

Um dia, de um sol ardente,
plantei minha vida
na harmonia adolescente de meus versos...
um dia, tempestuoso de chuva
hei de colher minha morte
no ritmo incerto dos meus versos...
(Matos, 1935, p. 30)³

Não há como desvincularmos o testemunho do lugar de evidência do qual adveio o acontecimento. Entre as décadas de 1930 e 1940, uma boa quantidade de publicações, livros, poemas ou periódicos foi realizada no cenário de Corumbá sob as mãos de Lobivar Matos, ou, como sugere a epígrafe, “na harmonia de seus versos” (1935), até então, ainda Mato Grosso, cidade que era uma das principais do estado, com espaço deslumbrante, ricas em minérios, riquezas e calor (Matos, 1932).

É muito comum, ao lermos o poeta, encontrarmos referências ao cenário de Corumbá, discorrendo sobre a luz, o calor, os espaços e os habitantes da cidade. No contexto do espaço como representação de um testemunho, deve-se levar em conta que a literatura regionalista será, então, um espaço de ambientação local que buscará incorporar elementos da identidade sul-mato-grossense e de um estado com marcas locais dos indígenas e negros escravizados que sofreram a colonização e o silenciamento.

Seligmann-Silva (2010), no capítulo “O local do testemunho”, descreve esse *locus* que assume a possibilidade de deslocamento entre a cena histórica e o tempo em que se escreve a história, ou seja, o poeta, ao escrever, cria a memória local de um arquivo testemunhal com capacidade de registrar a história e as vivências dessa população, pois lhe cabe então “entender o testemunho na sua complexidade enquanto misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar: um elemento complementa o outro, mas eles relacionam-se também de modo conflituoso” (Seligmann-Silva, 2010, p. 5).

Os poemas de Lobivar situados em Corumbá narram a miséria, o fluxo dos rios e eventos que perpassam o “real” do que acontecia no período da publicação; outro fator seria o marco temporal dos poemas, considerando todo o contexto da época. Seligmann-Silva explana:

Se o “real” pode ser pensado como um “desencontro” (algo que nos escapa como o sobrevivente o demonstra a partir de sua situação radical), não deixa de ser verdade que a linguagem e, sobretudo, a linguagem da poesia e da literatura, busca este encontro impossível (Seligmann-Silva, 2010, p. 5).

Um exemplo desse espaço real, lugar de evidência, é o poema “Sarobá”, em que os versos apresentam um bairro de negros em situação de extrema pobreza, a presença constante de serviços análogos à escravidão e problemas comuns à história de toda a América Latina, como dificuldades socioeconômicas e direitos humanos desrespeitados. Observam-se também discursos de cunho autobiográfico (particular) e do espaço histórico (coletivo), um entrelugar com a necessidade de uma epistemologia que leia as particularidades e especificidades de um estado de passagem e seus atravessamentos.

3. Poema de título “Ritmo Novo”.

Na leitura do espaço onde se passam as histórias podemos fazer uma analogia entre a poesia produzida e o teor testemunhal, já que o bojo da discussão é de cunho pessoal e as histórias locais vivenciadas são apagadas pelos sujeitos que não frequentavam o local, como afirma o poeta: “[...] lugar sujo, onde os brancos raramente penetram e assim mesmo, quando o fazem se sentem repugnados com a miséria e a pobreza daquela gente. Sentem repugnância e nada mais, porque os infelizes continuam a vegetar em completo abandono, como se não fossem criaturas humanas” (Matos, 1936, p. 5).

A partir dessas reflexões, o espaço da cidade de Corumbá é narrado como um local esquecido, localizado na Nhecolândia, zona pantaneira, lugar sujo e esquecido que “só se lembram de Sarobá quando são necessários os serviços de um negrinho. Fora daí a Favela em ponto menor é o templo eterno da Miséria” (Matos, 1936, p. 5). Esse excerto ilustra a importância de pensarmos no impacto da poesia como uma narrativa de justiça social no Brasil, no significado histórico da cidade de Corumbá e na reflexão social dessa escrita.

Pela citação do prefácio posta anteriormente, fica esclarecida a questão do poeta de privilegiar a memória local, ora recorrendo à significação de termos para sintetizar suas raízes, ora colocando em evidência alguns costumes de sua gente. Dessa forma, Lobivar traz uma representação diferente do contexto da cultura brasileira veiculada pelo Modernismo dos anos 1930, tendo o então Mato Grosso indiviso como um modelo alternativo e diferenciado de discussão de inclusão social, incipiente àquela altura.

Sua poesia tem como tratativa as memórias subalternas latino-americanas da cidade branca que, na época, ainda não era conhecida dos grandes centros a não ser pela alta produtividade do porto, tendo a exploração do trabalho dos negros como seu foco principal. Em meio a essa geografia de obediência traiçoeira entre colonizadores e colonizados, como se afirma acima, tem-se um espaço de *entrelugares* marcados pelo mapa sanguinolento e dividido, onde se encontra a poesia de Lobivar Matos, como veremos a seguir.

LOBIVAR, O *TESTIS*

[...] Hoje os poetas refletem os anseios, as revoltas, as durezas amargas da época e do meio em que vivem. [...] Quebrando os velhos moldes, abandonando temas irrisórios, dando largas ao pensamento livre, os poetas da geração moderna são obrigados a falar nas coisas humildes, nos dramas cruciantes dos desgraçados, dos miseráveis, dos parias sem pão, sem amor e sem trabalho. [...] Esse é o papel dos poetas de minha geração (Matos, 1935, pp. 7-8).

Lejeune considera, com Ricoeur, que somos *hommes-récits* (homens-narrativas) (2009) e, não obstante, presencia-se o poeta que escreve da fronteira-sul e que apresenta as condições sociais de uma cidade refletidas em sua poética e em sua escrita biográfica (Klinger, 2006), intrínseca ao *testis*, uma vez que seu devir intelectual foi o de expor situações vivenciadas em Corumbá.

As obras poéticas de Lobivar Matos, situadas no Brasil de 1930, sobretudo a partir do *locus* da cidade de Corumbá, se aproximam da recuperação de experiências pessoais e coletivas de sua comunidade. O próprio autor se coloca como adiante de seu tempo (Matos, 1935). Na introdução de seu livro de 1936 o poeta afirma:

[...] eu me arrisco, posso dizer, num lance de coragem e de audácia, a publicar este livro [*Areotorare*]. Faço-o em parte, contentíssimo, na suposição de que contribuo de algum modo para a poética nacional (Matos, 1936, p. 5).

Esse risco, de falar algo que julga, talvez, que não se deva, se aproxima do que Seligmann-Silva conceitua e denomina de *testis*, ou seja, a pessoa que testemunha situações difíceis de enfrentamentos dos mais variados fatores, levando em consideração a interação não apenas de quem escreveu como experivivenciador, mas sim como articuladora de experiências pessoais e coletivas frente aos traumas e injustiças históricas de determinada época, mais precisamente Corumbá, numa década recheada de situações sociopolíticas críticas no Brasil, o que lembra o já mencionado “dever da memória” (Heymann, 2006)⁴.

A partir do conceito do teórico Seligmann-Silva (2010), pensamos que Lobivar Matos, nos seus livros ou demais produções intelectuais, abrange as memórias locais em contextos de relação com o “real”, real esse que pode ser pensado como um “desencontro (algo que nos escapa como o sobrevivente o demonstra a partir de sua situação radical), não deixa de ser verdade que a linguagem e, sobretudo, a linguagem da poesia e da literatura, busca este encontro impossível” (Seligmann-Silva, 2010, p. 6). Assim, a realidade transmitida nos versos relata as situações vividas para além do conceito etimológico da palavra e pretende de forma particular trazer esse trauma na literatura, ao mesmo tempo que atuam como ferramenta de construção de testemunhos de lutas contínuas.

Lobivar Matos não assume apenas uma opção descolonial testemunhal e o desatamento de nós na história, como a promoção de reflexões de uma violência histórica, que pode ser chamada de epistemicamente desobediente, já que, numa perspectiva global, sua inclinação de pensar e agir fugia de padrões pré-estabelecidos. Os bairros, as festas, os acontecimentos, tudo o que é desenhado em cada estrofe é perpassado por um testemunho que levanta questões de verdade e representação, relativas a populações em regime de servidão, como no verso “negra turberculosa escarrando sangue” (Matos, 1936, p. 10).

Algo a se considerar do discurso do *testis* é a paisagem da vida-entre-fronteiras, uma vez que, em meio à precariedade e ao sofrimento, a cultura do estado está a todo momento também sendo testemunhada como uma maneira de compreender e ler as situações históricas e pessoais, fato relevante por ser contínuo nos testemunhos marcados por autenticidade e representação particular de costumes e de vivências reais do escritor, lembrando que os “caminhos da memória e do esquecimento do mal sofrido passam também pela construção da história” (Seligmann-Silva, 2010, p. 5).

Resta dizer que o poeta é dono de um olhar crítico e realista das mazelas dos bairros. Em momento algum prende-se às supostas facilidades de uma escrita sem personalidade e que não trouxesse um posicionamento político. Seu discurso testemunhal pensava no desafio de não ser lembrado, de ser o “poeta desconhecido” (1935).

Nessa maneira biocrítica de sua escrita temos um discurso de dor e conflitos, mas que se faz necessário para pensar nos problemas estruturais do país, pois materializa o que será discutido no item seguinte, que, em suma, forja não apenas um estilo de pensar e escrever típico da geração de 1930, mas vai além de características de escola e de época.

4. Ver Luciana Quillet Heymann em “O *devoir de mémoire* na França contemporânea: entre memória, história, legislação e direitos” (2006).

O TEOR TESTEMUNHAL DOS POEMAS DE LOBIVAR MATOS

A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. [...] Essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista (Bosi, 2000, p. 165).

Como dito anteriormente, poderíamos levar em conta a proeminência das produções lobivarianas para análise e leituras sobre o teor testemunhal de sua escrita. Doravante, justificando a extensão e proporção que exigiria, não reduzindo a importância de seus poemas, a leitura será feita com poemas de *Areôtorare* (1935) e com a poesia intitulada “Sarobá” do livro *Sarobá* (1936), uma vez que, com alguns versos, será possível trazer para o centro do debate a questão territorial e alguns acontecimentos observados do contexto vivido pelos indivíduos deste bairro miserável de afrodescendentes de Corumbá e, bem como Bosi (2000) afirma na epígrafe, a poesia como resistência e como produção historicamente documental.

Lolito, apelido carinhoso que recebeu da família, na introdução de seu livro, explana que, em 1936, embora a época fosse de renovações e revoluções sociais, não era um tempo favorável para a poesia nem para os poetas, e afirma que, “[...] num lance de coragem e de audácia, [decide-se] a publicar este livro. Faço-o em parte, contentíssimo, na suposição de que contribuo de algum modo para a poética nacional” (Matos, 1936, p. 5).

Em *Areôtorare*, é comum nas poesias elementos que podem ser associados a situações de colonização, resquícios de escravidão, miséria e trabalhos excessivos da população corumbaense servindo aos donos da indústria e detentores do poder na época. Cabe ressaltar que a região é historicamente marcada pelo avanço econômico da ocasião e pela exploração, não só de mão de obra, como também de minérios e pecuária.

Sobre a afirmação acima, conforme Vianna et al. (2016, p. 125): “o comércio crescia e os exportadores abriam filiais em todo o mundo. Um álbum gráfico editado em 1914, em Hamburgo, relata que cento e quarenta e dois navios do Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai, aportaram em Corumbá naquele ano”. Lobivar Matos em *Areôtorare*, mais precisamente na poesia “Homens e pedras”, testemunha algumas imagens, como é possível ler a seguir:

O encarregado da pedreira, um sujeito forte,
Cara de português e de verdugo,
Dá uma volta pelo racho de madeira
E, em seguida, o sino badala
Chamando os operários para a luta.
Pobres operários! Ignorantes, inconscientes, rudes
Voltam à refrega. E, no espaço de um minuto,
Onde o silêncio era profundo, agora
O barulho é medonho.
(Matos, 1935, p. 13)

Como o próprio título assegura, a situação perpassa um cenário de trabalho árduo em que de início se descreve o encarregado, apresentado como “cara de português e de verdugo”, remetendo à figura do colonizador opressor e evocando também uma imagem da hierarquia colonial, em que o

português (colonizador) aparece em sua posição de poder estruturalmente herdada do período, quando a população era obrigada a trabalhar de maneira coercitiva, degradante e desumana, e reforçada por operários postos como “ignorantes, inconscientes, rudes”.

Dando continuidade na leitura do poema, não menos importante, observa-se a figura do sino badalando, que sugere a reflexão do tempo de retorno ao trabalho. Símbolo de controle, similar ao que abalizava o ritmo de afazeres nos engenhos coloniais da década, esse sino pode simbolizar também o testemunho que ecoa como um som ressoando essa injustiça social. Desse modo, Seligmann-Silva (2018)⁵, ao trazer os termos *desloucar* e *anarquivar* (grifos nossos), afiança que é possível então segredos serem revelados e o que foi banido ou extirpado do escopo de um discurso ser reconstruído e colocado em circulação.

Sob os pensamentos de Seligmann-Silva, observa-se que a observação dos sujeitos escravizados é um testemunho de sofrimento e esse arquivo sofre desse mal em que a violência estrutural se repete em forma de rotina (“voltam à refrega”). Nesse momento, o verbo denota certa continuidade, como se fossem inúmeras as vezes em que esse retorno acontece, sendo uma condição de lamento e sistema de subalternidade.

Na passagem “o barulho é medonho”, como se mudasse a cena logo após um longo silêncio, é instalada a opressão, e o tempo de descanso vai embora rapidamente em benefício dos chefes: a violência da modernização e do progresso custava a servidão dos corumbaenses, negros e indígenas, com rastros da desigualdade e nessa alegoria de colonização portuguesa perpetuando, a dominação do garimpo, entre homens e pedras.

No poema “Sarobá”, o teor testemunhal é descrito em versos que não remetem só ao passado escravista da população de Corumbá como à evocação da desumanização, da violência colonial e das condições degradantes de vida de afrodescendentes e moradores da região. As imagens em cada verso engendram uma herança de dor e sofrimento, explicitando situações análogas à escravidão que perduravam em pleno século XX.

Bairro de negros
 negros descalços, camisa riscada,
 beiçolas caídas,
 cabelo carapinhé;
 negras carnudas rebolando as curvas,
 bebendo cachaça;
 negrinhos sugando as mamas murchas das negras,
 negrinhos correndo doidos dentro do mato,
 chorando de fome.
 Bairro de negros,
 casinhas de lata,
 água na bica pingando, escorrendo, fazendo lama;
 roupa estendida na grama;
 esteira suja no
 chão duro socado;
 lampeão de querosene piscando no escuro;
 negra abandonada na esteira tossindo
 e batuque chiando no terreiro;
 negra tuberculosa escarrando sangue,

5. Ver Márcio Seligmann-Silva em “Desloucamentos: língua errante/apátrida” (2018). Nesse artigo, o escritor desenvolve a noção de língua como “desloucamento” a partir de seis casos.

afogando a tosse seca no éco de uma voz mole
 que se arrasta a custo
 pelo ar parado.
 Bairro de negros,
 mulatas sapateando, parindo sombras magras,
 negros gozando,
 negros beijando,
 negros apalpando carnes rijas;
 negros
 pulando e estalando os dedos
 em requebros descontrolados;
 vozes roucas gritando sambas malucos
 e sons esquisitos agarrando
 e se enroscando nos
 nervos dos negros.
 Bairro de negros,
 chinfrin, bagunça,
 Sarobá.

(Matos, 1936, p. 10)

Maria José Rodrigues Faria Coracini (2010), em “A memória de Derrida”, comenta que a memória é constituída por um número incontável de espectros, fantasmas ou fragmentos de sujeitos que atravessa(ra)m a existência e, assim sendo, entende-se que a constituição do arquivo é feita de acordo com o teor testemunhal que cada um apresenta. Esse arquivo, combinado, nesse caso, ao testemunho, se constitui formando a evocação do bairro Sarobá, dor e cicatriz que Corumbá carrega em sua história.

O teor testemunhal de “Sarobá” é de um espaço subalterno, marginal e posto na periferia. A forma de pensar e agir dessa fronteira, inclusive e principalmente a partir deste *locus*, exige uma leitura de exploração e constante sofrimento: o registro poético e autobiográfico, como lemos acima, é como um diário carregado de indizibilidade (Seligmann-Silva, 2010) ou como um campo de lembranças estarrecedoras.

No poema, destaca-se o verso “Negros descalços, camisa riscada, beiçolas caídas”, que remete à situação precária da vestimenta ou à inexistência dela, muito comum nos sujeitos afrodescendentes pós-abolição, como podemos ler em obras da mesma época como *Casa-Grande & Senzala* (2001, p. 413) de Gilberto Freyre: “Os meninos andando nus ou de sunga-nenê. Os grandes, de chinelos sem meia; de pés descalços; os senhores de engenho, de chambres de chita por cima das ceroulas; as mulheres, de cabeção”.

A morada de “lata e lama”, além disso, é tema recorrente em obras sobre o espaço que os quilombos conseguiam conquistar e sobre a opressão que os afrodescendentes sofriam, sem contar trechos como “Negras carnudas rebolando as curvas, bebendo cachaça”, testemunhando cenas de estereótipos colonialistas de um corpo negro objetificado/sexualizado e de embriaguez.

Em *O negro e a conquistada abolição* (2003), Eduardo Silva destaca em vários momentos a extrema falta de recursos e as condições deploráveis de vida, como é possível observar no verso “Neguinhos sugando as mamas murchas das negras”. Essa representação da amamentação das crianças subnutridas por mulheres negras que, muitas vezes, amamentavam também os filhos de senhores, demonstra a dor e o vínculo de situações de escravidão. Assim como nos versos

“Neguinhos chorando de fome” e “Negra tuberculosa escarrando sangue”, a exclusão e a fome, a doença e a vida quase letais são muito bem ambientadas em *Necropolítica* (2018), de Achille Mbembe. Embora sua reflexão acerca do biopoder se refira a outro contexto, observa-se que, diante de variados conceitos, sempre será insuficiente a explicação desses testemunhos para dar conta de narrar a vida submissa ao poder da morte dessa população posta à margem.

Quarto de Despejo (2014), originalmente publicado em 1960 por Carolina Maria de Jesus, também estabelece esse diálogo de um testemunho que marca a negligência estatal, em que a fome, a tuberculose e a vida na favela corroboram o abandono histórico, social e político que os sujeitos afrodescendentes enfrentam na história brasileira. Uma “Negra abandonada na esteira tossindo” ilustra a solidão de um corpo que sofreria apenas o descarte, ocupando lugar na memória abai xo da terra em algum buraco de Corumbá.

Esse “Eco de uma voz mole que se arrasta” pode encerrar essas leituras, como o teor testemunhal que se arrasta ainda na atualidade, mas não mais como uma supressão, como Silviano Santiago propôs em *Uma Literatura nos Trópicos* (1978): essa voz negra ganha força e carrega as memórias e a narração de um sistema opressor que existiu e resistiu como lugar de história.

Sobretudo, o teor testemunhal ocupa nas escritas o papel de debate crítico. São vários os poemas que retratam a excluente situação de resquícios da escravidão em meados dos anos 1930. Observa-se nitidamente que os sujeitos afrodescendentes em Corumbá eram um problema social não resolvido e que seria mais fácil apagar essa memória da história local do que assumir a responsabilidade de um passado cruel e frequente em localidades que possuíam porto no Brasil.

Restam assim os questionamentos de uma poesia de testemunho que refunda uma história escamoteada pelo estado e que retrata uma situação necessária de leitura e inscrição, sempre levando em consideração o lugar do testemunho. Como escreveu Walter Benjamin (2012), não é possível termos um monumento cultural que também não seja um monumento da barbárie, que, nesse caso, se aproxima da ideia de que não será possível termos esse testemunho de Corumbá sem que haja esse apagamento histórico.

Eneida Maria de Souza aponta que “um dos traços marcantes da literatura [...] é o alto nível de deslocamento e de estranhamento do sujeito-escritor no discurso, traço que comprova a complexa sensibilidade literária de nosso tempo” (2011, p. 251). E isso Lobivar soube fazer, pois, à frente de seu tempo, rompeu com o simples e defendeu com sagacidade sua posição intelectual e humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo ocorrendo a publicação, estes testemunhos não se tornam públicos, no sentido de que não entram na esfera pública. Sem um ouvido, não se dá o testemunho. Testemunhar é um ato que ocorre no presente. Nossa presente ainda não se abriu para estes testemunhos (Seligmann-Silva, 2010, p. 15).

O testemunho acontece no presente, acontece hoje neste texto, aconteceu na sua primeira tentativa feita em 1935 quando foi publicado, e vem sendo aberto como um arquivo revisitado na tentativa de que não se esqueça essa dor, retrato das condições sociais de Corumbá. A tríade, lugar do testemunho, testemunha (*testis*) e testemunho, denuncia que o passado histórico do Brasil ainda possui muitos documentos varridos para debaixo do tapete.

O *testis* em questão é uma figura de importância para o cenário da literatura testemunhal brasileira, assim como deveria ser o papel dos *expertices* da época. *Ex post facto*, cabe lembrar que a fronteira e essa babel de culturas alicerçam sua *poiesis* e formam toda sua composição. Os poemas de testemunho lobivarianos carregam o sofrimento do bairro de negros, sujeitos afrodescendentes em posição análoga à escravidão que, em meio à dor, ainda buscavam uma dinâmica de sobrevivência capaz de tirar proveito da paisagem local, ou melhor, dessa sobrevida alternativa que restava em meio ao sol, como um “martelete de ouro furando o espaço” (Matos, 1935, p. 13).

Diante disso, entende-se que a “sua arqueologia é decorrente de sua anarquiação do mundo. Ele deslouca os arquivos e os recria na sua arte. Contra a monolinguagem e a desconstruindo, ele constrói sua arca, salva seus mundos e os transmite” (Seligmann-Silva, 2018, p. 63), ou seja, os testemunhos do poeta laboram como um documento de memória social contrapondo-se à elite opressora da época diante de um povo explorado que foi esquecido, desamparado e deixado às margens.

Portanto, diante do testemunho e da contribuição poética de Lobivar Matos, é possível mapear o escritor que viveu na pele as observações descritas em seus versos sobre os negros, em diálogo com as lendas indígenas dos boróros de *Areôtorare* ou no amargor do bairro de Sarobá. Tais testemunhos desafiam os discursos dominantes e apresentam uma população que confronta a época e só comprova que, em suma, houve sim um avanço, mas que o verdadeiro fim da escravidão ainda está muito distante.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma única história*. Palestra proferida em TED Ideas Worth Streading, Oxford, Reino Unido, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qDovHZVdyVQ>>. Acesso em 04 out 2024.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CORACINI, Maria José R. F. A memória em Derrida: uma questão de arquivo e sobre- vida. *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS*: crítica biográfica. v. 2, n. 4. Campo Grande: Editora UFMS, 2010, pp. 125-136.
- HEYMANN, Luciana. *O devoir de mémoire na França contemporânea*: entre a memória, história, legislação e direitos. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006. 27f. Disponível em: <https://repositorio.fgv.br/server/api/core/bitstreams/45439f4f-e915-4c40-b678-ea70d99b9c5a/content>. Acesso em 07 abr 2025.
- LINS, José Pereira. *Lobivar Matos – o poeta desconhecido*. Dourados: Colégio Oswaldo Cruz, 1994.
- MATOS, Lobivar. *Areôtorare*: poemas boróros. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1935.
- MATOS, Lobivar. *Sarobá*: poemas. Rio de Janeiro: Minha Livraria Editora, 1936.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias Locais / Projetos Globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*. Dossiê: Literatura, língua e identidade. Rio de Janeiro, n. 34, 2008, pp. 287-324.
- MIGNOLO, Walter. Desobediencia epistémica (II), Pensamento independiente y Libertad De-Colonial. *Otros Logos: revista de estudios críticos*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue - Facultad de Humanidades, ano 1, n. 1, pp. 8-42, dez. 2010. Disponível em: <<http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0001/Mignolo.pdf>>. Acesso em 18 set. 2013.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *PSIC. CLIN.* Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, pp. 65-82, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Deslocamentos: língua errante/apátrida. *Percurso*, São Paulo, pp. 59-68, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Editora Escuta, 2000, pp. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes*. Proj. História, São Paulo (30), pp. 71-98, jun. 2005.

SILVA, Eduardo. O negro e a conquistada abolição. *Revista USP*, São Paulo, n. 58, pp. 48-57, junho/agosto 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33849/36582>. Acesso em 06 abr 2025.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

VIANNA, Marielle Assis; LEITE, Milena De Oliveira; TAVARES, Nayara Alonso; LOUREIRO, Maria Bernadete S. A importância do Casario do Porto de Corumbá como patrimônio histórico cultural no desenvolvimento turístico de Mato Grosso do Sul. *Multitemas*, Campo Grande, n. 27, mai. 2016.

WASHINGTON BATISTA LEITE é mestre em Estudos de Linguagens (PPGMEL/UFMS) e Doutorando em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Contato: tonbatistta@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4846126427102201>.

PAULO BUNGART NETO é doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), nos níveis de Mestrado e Doutorado. Contato: pauloneto@ufgd.edu.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2444065863989507>.

UMA DÍVIDA DE SANGUE: ESCRAVIDÃO, VIOLÊNCIA DE GÊNERO E A SOBREVIDA DA ESCRAVIDÃO EM *KINDRED*, DE OCTAVIA E. BUTLER

— MAYARA LUIZ BARBOSA

RESUMO *Kindred* (1979), de Octavia E. Butler, é uma obra fundamental para compreender como as estruturas da escravidão permanecem operantes nas dinâmicas sociais contemporâneas. Através da experiência da protagonista, Dana, uma mulher negra do século XX transportada para o passado escravocrata, o romance entrelaça temporalidades e evidencia como raça, gênero e poder moldam tanto as relações históricas quanto as atuais. Este ensaio propõe uma leitura crítica da obra à luz do conceito de “dívida impagável”, formulado por Denise Ferreira da Silva (2024), ampliado pelo diálogo com Saidiya Hartman (2025) e Jennifer Morgan (2004), que apontam como a violência sexual e a reprodução forçada estão no cerne da lógica escravista. Ao analisar a ambiguidade dos afetos, as armadilhas da sedução e a instrumentalização do corpo da mulher negra, o ensaio argumenta que *Kindred* oferece uma crítica radical à ideia de escravidão como passado encerrado, revelando-a como estrutura persistente na modernidade racial.

Palavras-chave: Escravidão; Gênero; Trauma; Afeto; Poder

ABSTRACT *Kindred* (1979), by Octavia E. Butler, is a key work for understanding how the structures of slavery remain operative in contemporary social dynamics. Through the experience of Dana, a Black woman from the 20th century who is transported back to the era of slavery, the novel weaves together temporalities and highlights how race, gender, and power shape both historical and current relationships. This essay proposes a critical reading of the novel through the lens of the “unpayable debt” concept developed by Denise Ferreira da Silva (2024), expanded through dialogue with Saidiya Hartman (2025) and Jennifer Morgan (2004), who argue that sexual violence and forced reproduction lie at the heart of the logic of slavery. By analyzing the ambiguity of affect, the traps of seduction, and the instrumentalization of the Black female body, the essay argues that *Kindred* offers a radical critique of the notion of slavery as a closed past, revealing it as a structure that persists within racial modernity.

Keywords: Slavery; Trauma; Gender; Affect; Power

Se a escravidão persiste como uma questão na vida política dos afro-americanos, não é por causa de uma obsessão antiquada com o passado ou o peso de uma memória muito longa, mas porque as vidas negras estão ainda sob perigo e ainda são desvalorizadas por um cálculo racial e uma aritmética política que foram entrincheirados séculos atrás. Esta é a sobrevida da escravidão – oportunidades de vida incertas, acesso limitado à saúde e à educação, morte prematura, encarceramento e pobreza. Eu também sou a sobrevida da escravidão.

Saidiya Hartman, *Perder a mãe* (2021).

INTRODUÇÃO

Este ensaio parte da análise do título do livro *Kindred*, de Octavia Butler, publicado originalmente nos Estados Unidos em 1979 e lançado no Brasil apenas em 2017. A edição em português recebeu o subtítulo *Laços de Sangue*. Sem abandonar o título original, essa escolha buscou criar um reforço metonímico: *Kindred: Laços de Sangue* tenta traduzir, preservar e destacar a força simbólica do nome.

O romance, narrado em primeira pessoa, conta a história de Dana, uma jovem mulher negra que é transportada no tempo para uma colônia escravista no sul dos Estados Unidos, pré-Guerra Civil. Ao longo da narrativa, que se consolidou como um dos clássicos da literatura afrofuturista e da ficção científica, Butler oferece um olhar crítico sobre a violência da escravidão. Através das experiências de Dana, que é involuntariamente levada entre passado e presente, vivenciamos os horrores impostos aos escravos, principalmente do ponto de vista da mulher escravizada.

O corpo de Dana é imediatamente lido como escravizado ao chegar na Maryland escravista de 1817. Sua condição como mulher negra não admite contradições: a sociedade daquela época a reconhece apenas como propriedade de um senhor branco. Como elabora Denise Ferreira da Silva:

Ter sido escrava tornava uma pessoa negra sempre sujeita a ser devolvida à posição de cativa. Uma posição sem significado ético em um momento no qual a liberdade e a igualdade surgem como atributos da Humanidade e descriptores do Humano. (Silva, 2024, p. 23)

Sem controle sobre seu corpo ou destino, Dana é repetidamente transportada ao passado, onde vivencia situações críticas. Em diversas ocasiões, ela se vê obrigada a salvar Rufus, seu antepassado escravista, cuja sobrevivência é fundamental para a continuidade de sua própria existência no futuro. Esse dilema ético se torna o eixo central da narrativa: enquanto salvar Rufus garante sua própria linhagem, também implica colaborar com a perpetuação do sistema escravista e da violência que deu origem à sua família.

No tempo presente, Dana também não parece livre das marcas da herança da escravidão. Submetida a subempregos e jornadas exaustivas, Dana passa as madrugadas alimentando seu sonho de ser uma escritora enquanto se submete a condições degradantes para garantir sua sobrevivência. A experiência limite é vivenciada quando Dana retorna de sua última viagem no tempo presa à parede de sua casa. Dana sobrevive, mas a marca do passado não foi capaz de poupar-lhe a intelectualidade: “Olhei para o ponto onde a carne se uniu ao gesso, olhei para ela sem

compreender. Era o ponto exato que os dedos de Rufus tinham segurado” (Butler, 2017, p. 418). Torna-se um corpo incompleto que parece concretizar a fragmentação de um tempo traumático.

A DÍVIDA IMPAGÁVEL: UMA DÍVIDA DE SANGUE

O conceito de “dívida impagável” emerge da análise de Denise Ferreira da Silva sobre as condições de vida de pessoas racializadas que, durante e após o período da crise econômica global de 2008, viram-se compelidas a recorrer a empréstimos financeiros para sobreviver, mas acabaram aprisionadas por dívidas insustentáveis, agravadas por juros exorbitantes. Essas condições, longe de oferecerem uma solução, aprofundaram a vulnerabilidade econômica e social dessas populações, responsabilizando-as por sua própria precariedade. A dívida, nesse caso, não é apenas uma realidade financeira, mas também um mecanismo que reforça a exclusão e a desumanização dessas vidas.

Denise Ferreira da Silva amplia essa ideia ao conectar a “dívida impagável” à racialidade como uma “ferramenta epistêmica” da modernidade. A racialidade, argumenta ela, não apenas organiza hierarquias de corpos, mas também molda subjetividades desumanizadas, em que corpos negros são vistos como fungíveis – objetos econômicos que podem ser usados, descartados ou substituídos conforme as lógicas do capital. A dívida, nesse sentido, transcende sua dimensão econômica, simbolizando a condição estrutural e ontológica dos corpos racializados na modernidade, marcada por sua instrumentalização e pela impossibilidade de reconciliação ou justiça histórica.

A marginalização dos corpos historicamente identificados como “de cor” reflete a repetição de uma herança escravista marcada pela diferença racial: “A racialidade é a imposição de uma dívida que não pode ser quitada, um fardo que recai sobre os corpos negros, garantindo sua subordinação no passado e no presente” (Silva, 2024, p. 87). Dessa forma, a modernidade racial se estrutura pela impossibilidade de compensação ou reparação, diante da violência colonial e escravista. A ideia de uma “dívida impagável” funciona como metáfora para a condição racializada do sujeito negro, que segue aprisionado em sistemas que negam sua plena humanidade.

A economia global capitalista, conforme Silva (2024), se apoia na exploração racializada de corpos e territórios. Essa lógica é evidente em práticas contemporâneas, como a exploração de trabalho em países do Sul Global, que refletem as dinâmicas do colonialismo e da escravidão. Jennifer Morgan, em *Laboring Women* (2004), complementa a análise ao destacar como o corpo da mulher negra foi central para a acumulação de riqueza nas Américas coloniais, uma lógica que persiste em formas modernas de trabalho reprodutivo e informal. A racialidade, nesse sentido, é uma estrutura de continuidade, em que os legados da escravidão são renovados e transformados em novas formas de exploração. O conceito de dívida impagável também ilumina como a violência racial não é acidental, mas essencial para a manutenção do sistema. A racialidade organiza a violência como uma ferramenta de controle social e econômico.

O ensaio de Silva (2024) nos força a reconsiderar o conceito de reparação. Se a dívida racial é impagável, as iniciativas de reparação não podem se limitar a compensações financeiras ou mudanças legislativas, pois estas não desmantelam a estrutura racial que sustenta o sistema. Em vez disso, Silva (2024) sugere que a verdadeira reparação exige uma reimaginação radical do mundo, em que a racialidade e o capitalismo sejam desmantelados. Essa perspectiva ressoa com Christina Sharpe em *No vestígio* (2023), livro em que a autora defende que a luta por justiça racial

deve confrontar as continuidades da violência colonial e escravista em nossas vidas cotidianas, pontos que são postos na narrativa de *Kindred* a partir da experiência do sujeito mulher negra.

É nesse campo que se insere o conceito de “fabulação crítica” cunhado por Saidiya Hartman. Diante de arquivos que silenciam, de testemunhos inexistentes e de histórias não registradas, Hartman propõe um gesto de escrita que não busca completar o passado, mas fazer proliferar suas ausências:

Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, reapresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito. Lançando em crise “o que aconteceu quando” e explorando a “transparência das fontes” como ficções da História, eu queria tornar visível a produção de vidas descartáveis (no tráfico atlântico de escravos e também na disciplina da História), descrever “a resistência do objeto”, mesmo que por apenas imaginá-lo primeiro, e escutar os murmúrios e profanações e gritos da mercadoria. (Hartman, 2020, p. 29)

A fabulação crítica não visa preencher lacunas documentais com dados ou fatos, mas expor o próprio mecanismo da exclusão, insistir na incompletude como forma. Em obras como “Vênus em dois atos”, (2020), *Perder a mãe* (2021) e *Vidas rebeldes, belos experimentos* (2019), Hartman nos convida a fabular, não para fantasiar, mas para insistir naquilo que não foi dito, no que não pôde ser ouvido, no que foi rejeitado pelo arquivo.

Essa operação não se configura como simples invenção ficcional, mas como metodologia crítica. Fabular, nesse caso, é escrever a partir do desvio, do ruído, daquilo que o registro oficial relega à margem. É recusar a narrativa como forma total. A fabulação crítica é uma resposta ética ao apagamento: ela não restitui o que foi perdido, mas interroga. Ao invés de restaurar, ela desloca. Ao invés de organizar, ela fragmenta. É uma prática que escreve com as ausências, e não contra elas.

A proposta de Hartman não nega o desejo de justiça, mas desconfia da justiça como categoria suficiente. Seu gesto não é de recusa cínica, mas de afirmação do impossível. O que ela nos mostra é que a reparação plena não pode ser realizada porque o dano não é apenas material ou econômico — ele é existencial, simbólico, afetivo. A escrita, então, torna-se o espaço onde é possível experimentar outras formas de presença. A fabulação crítica não substitui o arquivo, mas o inquieta; ela não corrige a história, mas a perturba.

Essa perspectiva desloca o centro do debate da reparação de uma lógica contábil — baseada em indenização, inclusão, reforma — para uma lógica de elaboração poética, política e epistêmica. Trata-se de reconhecer que nem tudo pode ser documentado, que a violência não se encerra com o reconhecimento, e que o arquivo, muitas vezes, é a encarnação da violência. Hartman, ao fabular, se recusa à completude da história, preferindo habitar as zonas de opacidade.

A linguagem, que tantas vezes operou e opera como instrumento de controle, de categorização racial, de legitimação da propriedade sobre corpos negros, é tensionada até seus limites. Fabular torna-se, então, uma forma de escrita que não busca restaurar o que foi perdido, mas multiplicar os modos de interrogar o que permanece ausente. A narrativa, nesse sentido, não é memória, nem representação, mas uma insistência. Um modo de dizer que, mesmo diante do apagamento, há ainda o que escrever.

ARMADILHAS DE SEDUÇÃO

Em *Perder a mãe: Uma jornada pela rota atlântica da escravidão*, Hartman (2021, p. 42) apresenta a escravidão como um “processo contínuo de despossessão”, uma ideia que desestabiliza a linearidade do tempo passado, situando a escravidão como algo que ainda molda as estruturas sociais, econômicas e subjetivas contemporâneas. Para Hartman, a despossessão da escravidão não se limita à perda física de liberdade, mas abrange a exclusão de sujeitos negros da categoria de humanidade plena, um deslocamento que reverbera na precarização das vidas negras hoje. Essa perspectiva dialoga profundamente com a ideia já comentada de “dívida impagável” de Denise Ferreira da Silva, que entende a racialidade como um motor contínuo de exploração e violência, indispesável à modernidade capitalista.

A despossessão, segundo Hartman, é tanto física quanto simbólica, implicando a destruição de laços de pertencimento e a construção de identidades forjadas pela violência. No livro, Hartman reflete sobre como a escravidão rompeu os vínculos de ancestralidade, criando sujeitos marcados pela perda de histórias e memórias. Esse processo de descontinuidade histórica é o que Hartman chama de “vidas órfãs” e ruptura das origens. No romance, a brutalidade que a personagem Alice, ancestral negra de Dana, enfrenta, incluindo estupro e subjugação, exemplifica o que Hartman (2025) chama de “cena da sujeição”, espaços em que o sofrimento negro é normalizado para sustentar estruturas de privilégio branco. Todo o romance ocorre a partir do ponto de vista de Dana, e em diversos momentos, a protagonista se depara em dilemas éticos e contraditórios diante da sua relação com Rufus que se torna cada vez mais intensa ao longo das viagens. Se para Dana, no tempo presente, as mais de seis viagens no tempo duram menos de um mês, no tempo passado, as viagens de Dana duram toda a vida de Rufus, de sua infância até a vida adulta.

O comportamento de Rufus muitas vezes é revestido de afeto, o que confunde e intensifica a violência sofrida por Alice. Ele alega amá-la, mas esse amor é marcado pela posse e pela dominação. Hartman destaca que a violência na escravidão frequentemente se disfarçava de afeto, tornando mais difícil para as vítimas resistirem ou denunciar as dinâmicas de poder. Esse afeto coercitivo cria uma intimidade involuntária, em que a vítima é forçada a depender emocionalmente de seu opressor.

O desenvolvimento da relação entre Rufus e Dana, assim como as condições análogas à escravidão às quais a protagonista é submetida, demonstra a complexa tessitura das relações de poder no regime escravista, atravessadas pelas relações de gênero e raça. Mulher negra consciente de sua posição de entrelugar — social, espacial e temporal —, Dana vive a contradição de ser livre no presente, mas, ao retornar ao passado, ter sua existência reduzida à condição de objeto. Sua permanência no tempo da escravidão impõe não apenas a necessidade de sobreviver, mas também a de negociar simbolicamente com a violência que a cerca. Assim, permanecer viva no horror da escravidão implica pactuar com a manutenção da violência contra seus ancestrais, ainda que de forma involuntária e dolorosa, enquanto lida com o temor constante de ser também alvo dessa violência. Como vemos na passagem a seguir, essas tensões marcam profundamente sua experiência:

E eu me importava. Por menos sentido que isso fizesse, eu me importava. Só podia ser isso. Eu o perdoava por tudo o tempo todo. Olhei pela janela me sentindo culpada, sentindo que deveria ter sido mais como Alice. Ela não perdoava nada, não se esquecia de nada e o detestava com a mesma intensidade com que amara Isaac. Eu não a julgava. Mas de que servia o ódio dela? Ela não podia fugir de novo, nem matá-lo nem enfrentar a própria morte.

Não podia fazer nada além de se sentir mais triste. Ela disse: “Meu estômago embrulha sempre que ele me toca!” Mas ela suportava. Em algum momento, ela teria pelo menos um filho dele. E, por mais que eu me importasse com ele, não teria feito isso. Não conseguiria fazer. Duas vezes ele havia me feito perder o controle a ponto de tentar matá-lo. Eu podia me enfurecer com ele a esse ponto, apesar de conhecer as consequências de matá-lo. Ele era capaz de causar em mim uma fúria irracional. De algum modo, eu não aceitava dele o tipo de agressão que tolerava dos outros. Se um dia ele me estuprasse, seria improvável que um de nós sobrevivesse. Talvez por isso não nos odiássemos. Podíamos ferir um ao outro com seriedade, matar um ao outro depressa, movidos pelo ódio. Ele era como um irmão menor para mim. Alice era como uma irmã. Era muito difícil vê-lo machucando-a, saber que ele tinha que continuar ferindo-a para que minha família existisse. E, naquele momento, para mim foi difícil falar com calma a respeito do que ele tinha feito comigo. (Butler, 2017, p. 227).

Jennifer Morgan (2004) oferece uma perspectiva essencial para compreender o papel do corpo da mulher negra na perpetuação da escravidão racial. Em sua análise, a reprodução é central não apenas como ato biológico, mas como instrumento político e econômico do sistema escravista, um processo que transforma as mulheres negras em dispositivos de produção de mão de obra, numa lógica de *slave breeding*. Em *Kindred*, a existência de Dana é consequência desse regime: ela só pode existir porque, no passado, Alice, uma mulher negra escravizada, foi forçada a gerar filhos de seu próprio algoz, Rufus. Ao ser transportada temporalmente ao passado, Dana não apenas testemunha essa realidade, mas é obrigada a sustentá-la. Sua existência no presente depende da continuidade dos laços de sangue forjados na violação máxima do corpo de suas ancestrais. Nesse movimento, a narrativa explicita como a sobrevida da escravidão não se restringe ao passado, mas reverbera como uma dívida impagável que atravessa a subjetividade e a realidade no tempo presente.

Na narrativa de Butler, Rufus personifica essa dinâmica em sua relação com Alice, utilizando o desejo como um instrumento de controle. Sua aparente proteção está intrinsecamente ligada à submissão de Alice às suas demandas, especialmente as de natureza sexual. Como observa Hartman (2025, p. 52): “A retórica da sedução elaborou uma história de intimidade e consentimento, obstinação e submissão, que dissimulava a violência do estupro e da agressão sexual”.

A cena em que Dana presencia a obsessão possessiva de Rufus por Alice ilustra essa análise. Mesmo após um encontro violento, Rufus demonstra uma fixação inabalável, chegando a aliciar Dana em uma tentativa de manipular Alice. O diálogo entre Dana e Rufus revela a iminente violência sexual que ele planeja infligir a Alice, enfatizando a completa desconsideração pela autonomia e sofrimento dela:

Peguei Rufus sozinho no dia seguinte de novo, no quarto dele, dessa vez, onde não havia chance de sermos interrompidos. Mas ele não me deu atenção quando falei da carta. Estava pensando em Alice. Ela estava mais forte agora, e a paciência dele com ela já tinha acabado. Eu pensei que, em algum momento, ele a estupraria de novo, e mais vezes. Na verdade, estava surpresa por ele ainda não ter feito isso. Não imaginei que planejasse me envolver naquele estupro. Planejou e me envolveu.

— converse com ela, Dana — disse ele depois de ignorar o assunto da carta. — Você é mais velha. Ela acha que você sabe de muita coisa. converse com ela!

Ele estava sentado na cama olhando para a lareira apagada. Eu estava sentada à mesa olhando para a caneta de plástico transparente que havia emprestado a ele. Metade da tinta já tinha sido usada.

— O que diabos você anda escrevendo com isto? — perguntei.
 — Dana, preste atenção!
 Eu me virei para olhar para ele.
 — Estou prestando.
 — E então?
 — Não posso impedi-lo de estuprar a moça, Rufe, mas também não vou ajudá-lo a fazer isso.
 — Você quer que ela se machuque?
 — Claro que não. Mas você já decidiu que vai machucá-la, não é?
 Ele não respondeu.
 — Deixe-a em paz, Rufe. Ela já não sofreu o bastante por sua causa?
 Ele não a deixaria em paz. Eu sabia que não.
 Seus olhos verdes brilharam.
 — Ela nunca mais vai se afastar de mim. Nunca! (Butler, 2017, p. 205).

Desde o princípio, a obsessão de Rufus por Alice se manifesta como a certeza de possuí-la a qualquer custo. Essa reflexão é crucial para entender a maneira como Rufus manipula Alice, colocando-a em uma posição na qual o consentimento é impossível. Mesmo nas interações em que ele aparenta buscar reciprocidade, a diferença de poder entre os dois transforma qualquer tentativa de aproximação em violência. Esse uso da sedução como controle reforça a desumanização de Alice, transformando-a em objeto de desejo e reprodutora forçada. Ao mesmo tempo, Dana também experimenta a dinâmica de poder imposto ao se perceber diante de uma encruzilhada em que muitas vezes a única “escolha” é a de um mal menor para a sua história e a de seus ancestrais.

Essa dinâmica de poder racializado ressoava também na violência sexual sistemática. Como Sharon Block argumenta em *Rape in Early America* (2006), a violência sexual contra mulheres negras não era apenas um ato individual, mas uma política sistêmica que reafirmava as hierarquias raciais e de gênero. Essa exploração sexual contribuía para a perpetuação da lógica escravista, ao mesmo tempo que fragmentava a autonomia das mulheres negras. Block destaca que, mesmo sob essas condições extremas, as mulheres escravizadas muitas vezes resistiam, utilizando estratégias como abortos induzidos ou rejeição de relações reprodutivas forçadas, desafiando a narrativa de total submissão.

A ausência de consentimento, portanto, é mais do que uma negação de escolha. No entanto, ainda que limitada, Dana exerce sua agência ao recusar as imposições de Rufus. Sua resistência aponta uma rejeição à lógica escravocrata, que historicamente buscava apagar a subjetividade dos corpos negros. Mesmo diante do dilema ético de assegurar sua própria existência no presente mantendo seu ancestral escravocrata vivo no passado, Dana estabelece limites para sua relação com Rufus. O estupro, entendido como a expressão máxima de violência contra o corpo, é um desses limites intransponíveis. Quando Rufus tenta ultrapassá-lo, ocorre o rompimento definitivo com o passado: Dana, ao matar seu ancestral abusador, quebra a linearidade temporal e é empurrada de volta ao presente.

Contudo, ela não emerge ilesa desse processo, pois, como elabora Hartman (2022, p. 59) ao refletir sobre consentimento e o corpo de mulheres negras: “Ser negra e do sexo feminino era ser invulnerável ou indiferente ao dano sexual capaz de transmitir a despossessão por gerações”. Dana retorna ao presente presa à parede de sua casa, onde perde um dos braços. Essa mutilação, resultado de seu corpo estar preso à materialidade do espaço e do tempo, simboliza a marca da violência escravista no presente, expressa tanto na sutura quanto na permanência do trauma.

O braço perdido, ao mesmo tempo cicatriz e ausência, torna-se uma imagem capaz de ilustrar a sutura entre passado e presente, revelando como os horrores da escravidão são incapazes de serem apagados totalmente. Não sabemos exatamente como Dana sobrevive, em nenhum momento isso é explicado na narrativa, mas seu retorno ao presente se dá após a morte de Rufus. No entanto, a experiência permanece com ela, que em silêncio busca vestígios para entender a existência de um tempo passado que parece questionar os limites da realidade:

Senti a faca em minha mão, ainda escorregadia por causa do suor. Uma escrava era uma escrava. Qualquer coisa poderia ser feita com ela. E Rufus era Rufus, errático, dividindo-se entre generoso e cruel. Eu podia aceitá-lo como meu ancestral, como meu irmão mais novo, meu amigo, mas não como meu senhor, e não como meu amante. Ele já tinha entendido isso uma vez (Butler, 2017, p. 329-330).

A experiência de Dana demonstra que a escravidão não é relegada ao passado, mas permanece como uma força que molda as relações sociais, econômicas e afetivas. Ela personifica o impacto da escravidão, que transforma o trauma histórico em uma experiência que se manifesta no tempo presente. A história de Dana não é apenas sobre o passado, mas sobre como esse passado continua a definir os limites da liberdade e da autonomia no presente.

CONCLUSÃO

Essas perspectivas destacam que a escravidão não é apenas uma memória histórica presa ao tempo passado, mas uma estrutura viva que sustenta as relações contemporâneas. Como Hartman (2021) argumenta, as vidas negras continuam marcadas por uma “aritmética racial” que legitima a exclusão e a violência. Em *Kindred*, a experiência de Dana expõe a complexidade dessas dinâmicas, ao mesmo tempo que resiste a soluções simplistas. As personagens mulheres negras em *Kindred*, mesmo que submetidas aos horrores da escravidão, possuem agências que possibilitam a existência mesmo que mínima de suas subjetividades. Consequentemente, o rompimento de Dana com Rufus, que culmina em sua morte, simboliza a necessidade de desafiar as estruturas de poder racializadas, mesmo que os custos sejam irreparáveis.

Portanto, *Kindred* é mais do que uma narrativa de ficção científica sobre viagens no tempo; é uma reflexão crítica sobre como o passado escravocrata continua a informar as condições presentes. A obra de Butler, aliada às análises de Hartman, Silva e Morgan, entre outras, e a perspectiva da mulher negra escravizada, nos convoca a reconsiderar as narrativas da escravidão e as noções de liberdade, justiça e reparação, sugerindo que apenas uma imaginação radical das relações sociais futuras pode desmantelar as estruturas que perpetuam a violência racial.

REFERÊNCIAS

- BLOCK, Sharon. *Rape in early America: sexual power*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006.
- BUTLER, Octavia. *Kindred*. São Paulo: Morro Branco, 2017.
- HARTMAN, Saidiya. *A sedução e o ventre do mundo: dois ensaios de Saidiya Hartman*. Tradução de Stephanie Borges, Marcelo R. S. Ribeiro e Fernanda Silva e Sousa. São Paulo: Crocodilo, 2022.
- HARTMAN, Saidiya. *Cenas de sujeição: terror, escravidão, e criação de si na América do século 19*. São Paulo: Fósforo, 2025.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Tradução de José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

MORGAN, Jennifer. *Laboring women: reproduction and gender in New World slavery*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

SHARPE, Christina. *No vestígio: negritude e existência*. São Paulo: UBU, 2023.

SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável: uma crítica feminista racial e anticolonial do capitalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2024.

MAYARA BARBOSA é graduada em Letras pela Universidade de São Paulo (2020) e mestrandona departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC-FFLCH-USP) da mesma instituição. Contato: mayara.luiz.barbosa@usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2334585215670029>.

BALZAC E O “LIVRO DO APOCALIPSE”

— LUCIUS DE MELLO

RESUMO Inspirado no “Apocalipse” de João, Honoré de Balzac convoca Jesus Cristo para uma segunda visita à Terra e o transforma em cúmplice para reinventar parte da profecia do fim dos tempos, agora adaptada ao Armagedom de Roma. O romancista imagina uma hecatombe simbólica do mundo religioso, profetizando a queda do Império das Catedrais, ou seja, da Igreja Romana, com seus sacerdotes, dogmas e sacramentos. O catolicismo é julgado e condenado pela fúria divina. O clímax dessa condenação está em “Jesus Cristo em Flandres” (*Jésus-Christ en Flandre*), conto no qual Balzac recria a passagem do “Evangelho de João”, ao transportar a cena do filho de Deus caminhando sobre as águas para o gelado litoral da Bélgica. Na segunda parte da narrativa, a figura da grande prostituta do “Apocalipse” é aludida para representar a decadência oitocentista da Igreja de Pedro. Este artigo vai destacar e analisar os momentos mais significativos de “Jesus Cristo em Flandres”.

Palavras-chave: Honoré de Balzac; Livro do Apocalipse; Bíblia; Ironia; Jesus Cristo em Flandres.

ABSTRACT *Inspired by the “Apocalypse” of John, Honoré de Balzac summons Jesus Christ for a second visit to Earth and makes him an accomplice to reinvent part of the prophecy of the end times, now adapted to the Armageddon of Rome. The novelist imagines a symbolic cataclysm of the religious world, prophesying the fall of the Empire of Cathedrals, that is, the Roman Church, with its priests, dogmas, and sacraments. Catholicism is judged and condemned by divine fury. The climax of this condemnation is found in “Jesus Christ in Flanders” (*Jésus-Christ en Flandre*), a short story in which Balzac recreates the passage from the Gospel of John, transporting the scene of the son of God walking on water to the icy coastline of Belgium. In the second part of the narrative, the figure of the great prostitute of the Apocalypse is alluded to represent the nineteenth-century decay of the Church of Peter. This article will highlight and analyze the most significant moments of “Jesus Christ in Flanders”.*

Keywords: Honoré de Balzac; Book of Revelation; Bible; Irony; Jesus Christ in Flanders.

“O cavalo do Apocalipse é, diz Swedenborg, a imagem visível
da inteligência humana montada pela morte”
(BALZAC, 1959f, p. 155).¹

Ao escrever *A Comédia Humana*, Honoré de Balzac algumas vezes parece vestir a roupa de um romanesco João de Patmos, apontado como autor do “Livro do Apocalipse”, porém em uma versão oitocentista parisiense. É importante esclarecer que, naquela época, ainda não havia publicações que questionassem o fato do mesmo João ser o autor do Evangelho e do “Livro do Apocalipse”. Balzac acreditava que João tinha escrito os dois livros e deixa isso bem claro no prefácio que ele mesmo escreveu para seu “Livro Místico”: “Como religião, o Misticismo procede em linha reta desde Cristo até São João, o autor do Apocalipse” (Balzac, 1980, p. 504, tradução nossa)².

Essa ideia de escrever como um Evangelista, Balzac revela em suas correspondências. Destaco uma carta a madame Hanska na qual ele apresenta o seu romance *O Médico Rural*: “É um evangelho, é uma leitura de todos os momentos” (Balzac, 1990, p. 40, tradução nossa)³. O projeto de vestir a si mesmo — e a figura do escritor — com os trajes de João, de Nostradamus, enfim, do iluminado e do profeta, emerge em vários momentos no complexo território textual tocado pela dimensão simbólica da obra de Balzac. Em *Os Artistas*, publicado em *Obras Diversas*, o romancista define o ficcionista como “o Cristo do pensamento”, e lhe atribui poderes proféticos: “apóstolo de alguma verdade, instrumento do Altíssimo que dele se serve para dar um novo desenvolvimento à obra que todos nós realizamos às cegas” (Balzac, 1977, p. 716, tradução nossa)⁴. Nessa citação, nota-se a opinião de Balzac de que os artistas, especialmente no caso dele, seriam os mais bafejados por Deus para interpretar e continuar o visionário legado Divino.

Essa postura de Balzac inspira Anne-Marie Baron a afirmar que “o fundador do realismo romanesco se delicia no irreal” (Baron, 1998, p. 219, tradução nossa)⁵, e sinaliza o possível entendimento de que poetas e escritores podem sentir e enxergar muito além. Em “Os Proscritos”, novela na qual Balzac narra uma possível temporada de Dante Alighieri na, então, medieval capital francesa durante os longos anos de seu exílio, o narrador define Dante como “o poeta que traduz; um profeta sofredor” (Balzac, 1959d, p. 659)⁶. Esse fragmento integra o momento no qual ocorre uma fictícia conferência de Siger de Brabant (1226-1283), processado por heresia. O teólogo místico belga — filósofo e professor da Universidade de Paris — dirige-se aos alunos, a Dante Alighieri e ao jovem Godefroid, protagonista da narrativa, que estão na plateia.

Antes de Baron, Georg Brandes já tinha destacado o comportamento trágico-adivinhadeiro de Balzac num ensaio publicado em 1902 em *Grands Courants Littéraires au XIX Siècle: l'École Romantique en France*, traduzido no Brasil por Berenice Xavier para a primeira edição brasileira da obra balzaquiana. Ao explicar sua opinião sobre o talento do romancista para observar e retratar a realidade francesa oitocentista, Brandes escreve que Balzac é “dotado de uma ‘perplexidade profética’” e que “[...] ele era feito para adivinhar e revelar os segredos da sociedade e da humanidade” (Brandes, 1956, p. XIII). O crítico afirma que o escritor une “sua vida sentimental intensa” a uma “perplexidade profética”, a “seriedade do observador ao humor caprichoso do contista”, para esclarecer a forma com a qual Balzac faz críticas e registra o comportamento, os

1. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1980, t. XI, p. 780): “Le cheval de l’Apocalypse est, dit Swedenborg, l’image visible de l’intelligence humaine montée par la mort”.

2. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1980, t. XI, p. 504): “Comme religion, le Mysticisme procède en droite ligne du Christ par Saint Jean, l’auteur de L’Apocalypse”.

3. No original: “C'est un évangile, c'est une lecture de tous les moments”.

4 No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1976, t. II, p. 716): “Christ de la pensée, l’artiste est l’apôtre de quelque vérité, l’organe du Très-Haut qui se sert de lui pour donner un développement nouveau à l’œuvre que nous accomplissons tous aveuglément”.

5. No original: “Le fondateur du réalisme romanesque se plaint dans l’irréel”.

6. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1980, t. XI, p. 534): “celui-là le poète qui traduit ; un prophète souffrant...”.

costumes, os valores morais e religiosos dos franceses da sua época. Inclusive profetizando um romanesco fim do mundo para a Igreja Católica.

Quando afirma “humor caprichoso do contista”, Brandes realça as narrativas mais curtas e, mesmo sem citar o título de “Jesus Cristo em Flandres”, também se refere, indiretamente, a esse conto que é inevitável para a compreensão da importância da temática do Apocalipsena ficção de Balzac. Esse texto recupera fragmentos do “Apocalipse de João”, considerado o evangelista predileto do romancista, articulando um jogo de alusões, alegorias e metáforas fundamental para os estudos do intertexto bíblico e do contraditório pensamento religioso balzaquiano em *A Comédia Humana*.

Simbolicamente, as trombetas do Apocalipse se espalham e soam de forma retumbante ao longo da grande obra de Balzac. O profético texto bíblico influencia parte de “O Lírio do Vale”: “Eu amava um anjo e um demônio” (Balzac, 1959b, p. 421)⁷, diz o protagonista Félix de Vandenesse, sentindo um certo prazer em estar preso nos braços do Bem e nos braços do Mal. Esses e outros fragmentos do romance levam Anne-Marie Baron concluir que: “As interpretações do Apocalipse revelado estão subjacentes a muitos personagens balzaquianos, divididos em anjos e demônios, santos, mártires ignorados ou criminosos impunes” (Baron, 2012, p. 69, tradução nossa)⁸. No entanto, o “Livro do Apocalipse” também é mencionado pelo narrador em “História da Grandeza e da Decadência de César Birotteau”: “O perfumista levantou-se como um justo ao ouvir atrombeta do juízo final como se estivesse saíndo de um túmulo!” (Balzac, 1956a, p. 533)⁹. Em “O Cura da Aldeia”, temos outra alusão feita pelo narrador: “[...] os dois velhos puseram-se de pé, como se tivesse soado a trombeta do juízo final” (idem, 1959a, p. 86-87)¹⁰. Em “Esplendores e Misérias das Cortesãs”, para explicar a dor que a condessa de Sérisy, amante de Lucien de Rubempré, sente ao saber da condenação dele, a voz do narrador informa: “Ela chegara, enfim, a aceitar a rivalidade de Esther no momento em que, nesse paroxismo de ternura, rebentara, como a trombetado dia do juízo, a notícia da prisão do bem-amado” (idem, 1956b, p. 312)¹¹. Em “Séraphîta”, a pesquisadora Saori Osuga destaca a passagem na qual o narrador remete o leitor à figura de Emmanuel Swedenborg (1688-1772), cientista, místico e filósofo sueco: “[...] o pastor Becker dá uma definição particular de cordeiro depois de citar as palavras do ‘Apocalipse’ explicando a doutrina de Swedenborg” (Osuga, 2017, p. 158, tradução nossa)¹². Em “Louis Lambert”, o narrador esclarece a opinião do protagonista sobre a narrativa: “O ‘Apocalipse’ é um êxtase escrito” (BALZAC, 1959e, p. 57)¹³. E no prefácio do “Livro Místico” temos a opinião de Balzac: “[...] porque o Apocalipse é uma arca lançada entre o Misticismo cristão e o Misticismo indiano” (idem, 1980, p. 504, tradução nossa)¹⁴. Esses são apenas alguns exemplos nos quais o “Livro do Apocalipse” é recuperado em *A Comédia Humana*. Neste artigo concentraremos a análise em “Jesus Cristo em Flandres”, conto no qual o texto das Sagradas Escrituras desponta com fôlego robusto.

Essa narrativa integra os “Estudos Filosóficos” e tem uma origem curiosa. Na verdade, ela resulta do encontro de duas obras elaboradas em datas diferentes: a primeira parte — a lenda propriamente dita — foi escrita em 1831, e a segunda, intitulada *A igreja* — descrição de uma visão

7. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1978, t. IX, p. 1183): “J’aimais un ange et un démon”.

8. No original: “Les interprétations de L’Apocalypse révélée sont sous-jacentes à de nombreux personnages balzaciens, répartis en anges et démons, saints, martyrs ignorés ou criminels impunis”.

9. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1977, t. VI, p. 251): “Le parfumeur se dressa comme un juste entendant la trompette du jugement dernier, il sortait comme d’une tombe!”.

10. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1978, t. IX, p. 724): “[...] les deux vieillards se dressèrent sur leurs pieds, comme si la trompette du Jugement dernier eût sonné”.

11. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1977, t. VI, p. 744): “Elle en était arrivée à accepter la rivalité d’Esther, au moment où, dans ce paroxysme de tendresse, avait éclaté, comme une trompette du jugement dernier, la nouvelle de l’arrestation du bien-aimé”.

12. No original: “[...] le pasteur Becker donne une définition particulière de l’Agneau, après avoir cité les paroles de l’Apocalypse en expliquant la doctrine de Swedenborg”.

13. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1980, t. XI, p. 640): “L’Apocalypse est une extase écrite”.

14. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1980, t. XI, p. 504): “[...] car l’Apocalypse est une arche jetée entre le Mysticisme chrétien et le Mysticisme indien”.

do autor — foi acrescida somente em 1845, na primeira edição conjunta de *A Comédia Humana*. Por mais que Balzac tenha citado ou se inspirado em passagens do “Livro do Apocalipse” em algumas de suas obras anteriores, é só em “Jesus Cristo em Flandres” que ele vai além dos simbólicos apocalipses morais e sentimentais, elaborando, de certa forma, em paralelo com o apocalipse da Igreja Romana, o de um certo Balzac. Reflexão sedimentada pela opinião do crítico e biógrafo Philippe Bertault sobre o impacto que os anos passados no colégio de padres oratorianos de Vêndome tiveram na formação intelectual e humana do escritor: “O período que se abre diante do novo aluno do colégio de Vendôme terá consequências que atingirão a profundidade de sua inteligência e de sua sensibilidade religiosa” (Bertault, 2002, p. 22, tradução nossa). Para Bertault, a espiritualidade e, especialmente, o Cristianismo ocuparam o lugar da família e, sobretudo, da mãe ausente de Balzac na infância e na adolescência do romancista. Porém, segundo as palavras de Roger Pierrot: “A disciplina era severa, o conforto das classes a julgar por um projeto contemporâneo, espartano, até miserável” (Pierrot, 1994, p. 24-25, tradução nossa)¹⁵. Portanto, considerando o pensamento de Pierrot, uma Igreja educadora, mas nada maternal.

“Jesus Cristo em Flandres” não se limita a relatar a suposta segunda visita de Jesus à Terra. Na leitura de Madeleine Fargeaud, “O leitor é abruptamente reconduzido às mais recentes notícias contemporâneas” (Fargeaud, 1979, p. 298, tradução nossa)¹⁶. É a força do realismo agindo sobre a pena de Balzac, sempre inspirada e disposta a retratar seu tempo, mesmo o narrador tendo informado, logo na primeira frase, que o enredo se passa “[...] numa época não determinada da história” (Balzac, 1959c, p. 245)¹⁷. No entanto, pesquisadores como Willi Jung também chamam nossa atenção para a atualidade da obra naquele contexto: “O conto ‘Jesus Cristo em Flandres’ é, portanto, a expressão imediata dos debates contemporâneos e das preocupações políticas, literárias e religiosas de abril de 1831” (Jung, 2013, p. 116, tradução nossa)¹⁸. Isso nos ajuda a entender a postura balzaquiana ao elaborar, segundo registra Albert Béguin: “[...] uma violenta diatribe contra a decadência da Igreja visível” (Béguin, 1946, p. 193-194 *apud* Rónai, 1959, p. 242-243). A primeira parte do enredo desenvolve-se numa barca que faz a travessia num pedaço de mar entre a ilha de Cadzant e Flandres. Atualmente, o maior fragmento do território da Flandres histórica constitui Bélgica, enquanto a parte sudoeste pertence à França, e a extremidade norte aos Países Baixos, também conhecidos como Holanda.

A *Bíblia* é lembrada e questionada logo no começo do conto. Estaríamos mesmo diante de um texto que mereça confiança? Essa pergunta surge de maneira sutil e subjetiva na alusão aos escribas e aos episódios bíblicos, quando o narrador diz recriar uma história “[...] contada de geração em geração, repetidade lar em lar pelasavós, pelos narradores do dia e da noite, esta crônica recebeu de cada século uma tonalidade diferente...” (Balzac, 1959c, p. 245)¹⁹. O narrador reconhece a audácia da sua empreitada:

[...] na impossibilidade de harmonizar todas as versões, eis aqui o fato, despido talvez de sua ingenuidade romântica, impossível de ser reproduzida, mas com suas ousadias que a história

15. No original: “La discipline était sévère, le confort des classes à en juger par un dessin contemporain, spartiate, voire misérabiliste.”

16. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 298): “Le lecteur est brusquement ramené à l’actualité contemporaine la plus récente.”

17. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 311): “À une époque assez indéterminée de l’histoire.”

18. No original: “La nouvelle Jésus-Christ en Flandre est donc l’expression immédiate des débats contemporains et des préoccupations politiques, littéraires et religieuses d’avril 1831.”

19. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 311): “Dite d’âge en d’âge, répétée de foyer en foyer par les aïeules, par les conteurs de jour et de nuit, cette chronique a reçu de chaque siècle une teinte différente.”

não autoriza [...] A cada um seu alimento e o trabalho de separar o joio do trigo (idem, p. 246)²⁰.

Ele também demonstra estar ciente da sua própria incompetência para “harmonizar todas as versões” e da necessidade de se apurare afinar os relatos orais para chegar até uma versão mais verídica do que pretende contar. Ao se expor assim, o narrador parece convocar o leitor a desconfiar e refletir sobre sua credibilidade e também sobre a de todos que se aventuraram a narrar lendas e fatos considerados históricos e reais, como é o caso do narrador bíblico. Ele parece estar se perguntando: será que os escribas também tiveram essa mesma preocupação que eu estou tendo? Será que apuraram os fatos corretamente antes de imortalizá-los na *Bíblia*? O narrador sugere que, antes de ser escrito, o fato contado de boca em boca deve ser desrido de “sua ingenuidade romântica”, porém deve ter traços de transgressão, ao ser contado com “suas ousadias que a história não autoriza”. Nesse fragmento, ilumina-se intensamente o provocador pensamento de Balzac.

Quase no final da primeira parte, o enredo reproduz a cena de Jesus caminhando sobre as águas em pleno mar europeu, após a barca onde Ele estava ser violentamente atingida por uma tempestade. Pouco antes da tragédia, o narrador demonstra não ter percebido a figura do Cristo no forasteiro que caminha na praia. Mas eu pergunto: será que não percebeu mesmo ou estamos diante de outra ironia balzaquiana? Ao ver Jesus chegando, o narrador questiona: “Seria um ladrão? Ou um guarda da aduana ou da polícia?” (ibidem)²¹. Há dois pontos importantes a destacar nesse trecho do conto. O primeiro: Balzac cria um narrador que não reconhece um dos homens mais famosos da humanidade. Nada mais realista em se tratando da sociedade francesa daquela época. Quem acreditaria num andarilho que, mesmo fisicamente parecido, se autoproclamasse o Salvador? O segundo: além de tratar Jesus como um anônimo qualquer, o narrador compara a imagem do Cristo à do ladrão e à da polícia, duas figuras centrais em *A Comédia Humana*.

Quando a embarcação é fortemente sacudida pelas ondas, o narrador relata que o “desconhecido” diz: “Os que tiverem fé serão salvos; que me sigam!” (idem, p. 253)²². Ele, então, sai do barco e caminha com passos firmes sobre as ondas. Os pobres e devotos acreditam nele, caminham sobre a água e são salvos. Todos os representantes da aristocracia zombaram do mágico forasteiro e morreram afogados. O avarento quis levar seu ouro, que o levou para as profundezas. O cientista pôs-se a rir e foi tragado pelo mar. A moça foi arrastada ao abismo pelo seu amante. Nem a autoridade eclesiástica presente entre eles foi poupar daquele apocalipse. Explica o narrador: “O bispo e a velha dama afundaram cheios de crimes, talvez, mas, sobretudo, de incredulidade.” (ibidem)²³. O homem forte do Clero, mesmo vendo o milagre acontecer na sua frente, ou seja, o suposto Jesus e outros passageiros caminhando sobre o mar, não acreditou no que via. A morte trágica do bispo representa outra crítica de Balzac às contradições do catolicismo, ao poder corrupto e às infrações cometidas pela Igreja.

Balzac escreve “Jesus Cristo em Flandres”, inspirado, sobretudo, no “Evangelho de São João”. E, do mesmo modo que a narrativa joanina, é pensada por Eagleton como: “[...] uma magnífica meditação poético-filosófica, rica em imagens” (Eagleton, 2009, p. 35), o conto balzaquiano também convida o leitor à reflexão e a desvendar os sentidos de uma florada de alegorias. João

20. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 312): “[...] dans l'impossibilité de mettre en harmonie toutes les versions, voici le fait dépouillé peut-être de sa naïveté romanesque impossible à reproduire, mais avec ses hardiesse que l'histoire désavoue[...] À chacun sa pâture et le soin de trier le bon grain de l'ivraie”.

21. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 312): “Était-ce un voleur? était-ce quelque homme de douane ou de police?”.

22. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 320): “Ceux qui ont la foi seront sauvés; qu'ils me suivent!”.

23. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 320): “L'évêque et la vieille dame allèrent au fond, lourds de crimes, peut-être, mais plus lourds encore d'incredulité...”.

Adolpho Hansen escreveu sobre o alegórico no “Livro do Apocalipse”. Segundo Hansen: “[...] foi aplicada uma convenção retórica alegorizante à produção do texto, escrito como ‘alegoria dos poetas’ ou discurso figurado substituindo discurso próprio, interpretáveis como ‘alegoria dos teólogos’” (Hansen, 2006, p. 14). As possibilidades de leituras presentes na narrativa bíblica dialogam com as múltiplas análises que podem ser feitas das metáforas, sentidos e simbologias que constam no conto de Balzac. O autor parece ter escrito “Jesus Cristo em Flandres” com o “Apocalipse” e o Evangelho de João às mãos:

Ao entardecer, seus discípulos desceram ao mar e, subindo num barco dirigiram-se a Cafarnaum [...] Porém, o mar começava a se avolumar por causa de um vento forte [...] viram Jesus aproximar-se do barco, caminhando sobre o mar [...] Ficaram com medo. Jesus, porém, lhe disse: ‘Sou eu. Não temais!’ (Jo 6:16-20, p. 1387, tradução nossa)²⁴.

Enquanto o Jesus de Balzac caminha sobre as águas com seus poucos seguidores, a barca, metáfora da sociedade francesa, afunda com as espécies sociais que simbolizavam a Igreja, a aristocracia, a burguesia e o poder. Diz o narrador sobre os que sobreviveram: “O grupo fiel que pisava com pé firme e seco a planície das águas enfurecidas” (Balzac, 1959c, p. 254), finalmente chegou à praia e foi socorrido na cabana de um pescador. Depois disso, Jesus Cristo desapareceu misteriosamente. No local onde estava a casa que serviu de refúgio para os naufragos, marinheiros construíram o convento das Mercês. Ali, por muito tempo, relata o narrador: “[...] se viam as pegadas deixadas pelos pés de Jesus Cristo, segundo diziam, sobre a areia. Em 1793, por ocasião da entrada dos franceses na Bélgica, aquela preciosa relíquia — atestado da última visita feita por Jesus à terra — foi levada por monges” (ibidem)²⁵.

Nesse mesmo local no qual Jesus teria deixado as marcas dos seus passos, destaca-se o esplendor arquitetônico de uma igreja conventual construída em estilo gótico. O narrador agora fala em primeira pessoa, mas não se identifica. Sabemos que se trata de um homem porque usa as palavras no gênero masculino: “Era ali que, cansado de viver...” (ibidem)²⁶. Ele, então, contempla o edifício e de repente o vê se iluminar, “o sol acendeu fogos nos vitrais...” (idem, p. 255)²⁷. Confidencia ao leitor que se sentiu “[...] erguido por um poder divino que me mergulhou numa alegria infinita...” (idem, p. 256)²⁸. Começa, então, a segunda parte do conto — *A Igreja* — que se passa algum tempo depois da Revolução de 1830. Veremos o segundo ato do simbólico “Apocalipse” imaginado por Balzac. O primeiro representou o fim do mundo para a sociedade corrupta. No segundo teremos o Armagedom da religião apostólica romana, literalmente a queda do Império das Catedrais.

Depois de entrar na igreja do convento, desiludido da vida, o narrador busca algum fio de esperança para continuar vivo. Ele senta-se perto do coro junto a um dos quatro pilares que sustentam a cúpula. De repente, o prédio começa a tremer com movimentos graves que, segundo o narrador-personagem, lembravam “[...] a dança de uma matrona...” (idem, p. 255)²⁹. Como profanos saltimbancos, algumas colunas caem na gargalhada, saltam e dão cambalhotas

24. No original: “Lorsque le soir fut venu, ses disciples descendirent au bord de la mer, et montèrent sur une barque pour passer au-delà la mer vers Capharnaüm [...] Cependant la mer commençait à s'enfler, à cause d'un grand vent qui soufflait [...] ils virent Jésus qui marchait sur la mer [...] ce qui les remplit de frayeur. Mais il leur dit: C'est moi, ne craignez point”.

25. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 321): “[...] se vit longtemps l'empreinte que les pieds de Jésus-Christ avaient, dit-on, laissées sur le sable. En 1793, lors de l'entrée des Français en Belgique, des moines emportèrent cette précieuse relique, l'attestation de la dernière visite que Jésus ait fait à la Terre”.

26. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 321): “Cet fut là que, fatigué de vivre...”.

27. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 322-323): “Le soleil alluma des feux dans les vitraux...”.

28. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 323-324): “[...] Je me sentis soulevé par une puissance divine qui me plongea dans une joie infinie...”.

29. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 323): “[...] la danse d'une douairière...”.

adornadas com suas coroas de trevo. Balzac instala no prédio sagrado um “[...] ardente bacanal...” (idem, p. 256)³⁰. E a catedral gira sobre si mesma com uma velocidade impressionante.

O visitante relata que Jesus se divertia com toda a orgia instalada no templo: “[...] o Cristo colossal, fixado no altar, sorria-me com maliciosa benevolência, o que me amedrontou; deixei de olhá-lo para admirar ao longe [...] vários tipos encantadores de mulheres que se agitavam nas frisas” (ibidem)³¹. Até que uma senhora ressequida e cadavérica segura as mãos do narradore diz: “Desperta e segue-me!” (ibidem)³². Quando ela caminha, seus ossos estalam. É a imagem da morte da Igreja Romana personificada no corpo de uma anciã moribunda que “[...] devia ter saído de um cemitério. Não tinha cabelos. Eu quis fugir; ela fez mover seu braço de esqueleto e envolveu-me com um círculo de ferro armado de pontas” (idem, p. 257)³³. É a representação balzaquiana do “Apocalipse” do Cristianismo institucionalizado. O autor coloca em cena a Igreja na caricatura de uma mulher velha que parece ter vagado anos pelas ruas dos bairros mais depravados de Paris. Num discurso violento e anticlerical, o texto profetiza o fim do mundo do poder cristológico. O fabuloso encontro entre o cadáver da religião católica e um suposto fiel ganha cores ainda mais irônicas e mundanas quando o narrador reconhece que a mulher fantasmagórica é a própria Igreja de Pedro e a associa quatro vezes, num único parágrafo, à figura de uma cortesã da pior espécie:

Infeliz, por que **te prostituíste** aos homens? Na idade das paixões, enriquecida, esqueceste tão pura e meiga mocidade, teus sublimes devotamentos, teus hábitos inocentes, suas crenças fecundase abdicaste teu poder primitivo, tua supremacia toda intelectual pelos poderes da carne [...] cintilaste com teus diamantes, com teu luxo e tua luxúria. Ousada, altiva, querendo tudo, tudo obtendo e tudo derrubando à tua passagem, como **uma prostituta** em voga que corre em busca do prazer, foste sanguinária como uma rainha estonteada de vontades [...] Semelhante a **uma cortesã** animada por seus adoradores, por que endoideceste por ninharias [...] Terrível como o amor de uma mulher de quarenta anos, ardeste [...] Foste uma **Messalina**... (idem, p. 257-258, grifos nossos)³⁴.

O narrador parece estar convicto de que a religião católica se comportou ao longo de boa parte de sua história como uma luxuriosa mulher venal. Essa ideia de profanar a Igreja ou de sacralizar a figura da prostituta, associando as doutrinas religiosas à prostituição, também está presente em outros romancistas e poetas como Léon Bloy e Charles Baudelaire, conforme lembra Albert Béguin:

Quem sabe, porém, se Balzac não assimilara a Igreja a uma cortesã num sentido ao das palavras de Baudelaire sobre a prostituição divina, ou das analogias estabelecidas por Léon Bloy entre a prostituição e a caridade? Prefiro não insistir sobre essa interpretação. Ela não me parece, entretanto, estranha ao espírito de Balzac; vimos o papel sagrado que em seu universo confere às cortesãs (Béguin, 1946, p. 193-194 *apud* Rónai, 1959, p. 242-243).

30. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 323): “[...] chaude bacchanale...”.

31. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 323): “Le Christ colossal, fixé sur l'autel, me souriait avec une malicieuse bienveillance qui me rendit craintif, je cessai de le regarder pour admirer dans le lointain [...] plusieurs ravissantes figures de femmes s'agitèrent dans les frises”.

32. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 324): “Réveille-toi, suis- moi”.

33. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 324): “[...] devait être récemment sortie d'un cimetière. Elle n'avait pas de cheveux. Je voulus fuir, elle fit mouvoir son bras de squelette et m'entoura d'un cercle de fer armé de pointes”.

34. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 325-326): “Malheureuse, pourquoi t'es-tu **prostituée** aux hommes? Dans l'âge des passions, devenue riche, tu as oublié ta pure et suave jeunesse, tes dévouements sublimes, tes mœurs innocentes, tes croyances fécondes, et tu as abdiqué ton pouvoir primitif, ta suprématie tout intellectuelle pour les pouvoirs de la chair [...] tu as été éteincé de diamants, de luxe et de luxure. Hardie, fière, voulant tout, obtenant tout et reversant tout sur ton passage, comme une **prostituée** en vogue qui court au plaisir, tu as été sanguinaire comme une reine hébétée de volonté [...] Semblable à quelque **courtisane** gâtée par ses adorateurs, pourquoi t'es-tu affolée de niaiseries [...] Terrible comme l'amour d'une femme de quarante ans, tu as rugi! [...] tu as été une Messaline...”.

A figura de Messalina, primeira esposa do imperador romano Cláudio, famosa por sua devassidão e que foi executada em 48 d.C., também é resgatada pelo narrador para ilustrar o desenho que ele faz da Santa Sé. A Igreja Romana é comparada a Messalina: “[...] foste uma Messalina que amava o circo e as orgias abusando de teu poder” (Balzac, 1959c, p. 258)³⁵; uma soberana promíscua que se alegrava “[...] ao ver até onde ia a imbecilidade humana...” (ibidem)³⁶ e que, ao invés de consolar os homens, “os atormentaste”. Outra vez, o narrador conecta o conto à *Bíblia*, mais diretamente ao “Livro do Apocalipse”, no qual encontramos uma cena bem semelhante: “Vem! Vou mostrar-lhe o julgamento da grande Prostituta que está sentada à beira de águas copiosas: com ela os reis da terra se corromperam e ela embriagou com o vinho de sua prostituição os habitantes da terra” (Ap 17:1-2, p. 1613, tradução nossa)³⁷. Assim como a prostituta bíblica, a de Balzac também está “à beira de águas copiosas”, neste caso, o mar de Flandres. Águas que Balzac usa como metáfora do mundo e da sociedade tal qual simbolizam as águas do “Apocalipse” de João: “As águas que viste onde a Prostituta está sentada são povos e multidões, nações e línguas” (Ap 17:15, p. 1614, tradução nossa)³⁸. O anjo ainda revela a João: “A mulher que viste, enfim, é a Grande Cidade que reina sobre os reis da terra” (Ap 17:18, p. 1614, tradução nossa)³⁹. Como o “Livro do Apocalipse” foi escrito depois da fundação da Igreja Católica, podemos supor que há nesse fragmento uma alusão a Roma. Alusão que também pode ter inspirado Balzac a criar o seu enredo e a marcar a sua prostituta com os dizeres: “Igreja: A Grande Messalina”, do mesmo modo que a do “Apocalipse” tinha escrito na testa “Babilônia, a Grande, a mãe das fornicações e das abominações da terra” (Ap 17:5, p. 1613, tradução nossa)⁴⁰. A inspiração no “Apocalipse” cria a caricatura da Igreja prostituída, falida e condenada ao inferno. Ao mesmo tempo, o narrador de Balzac insinua — na figura do bispo devasso que morre afogado na primeiraparte da história — que a simbólica e corrupta cortesã romana era adulada por suas amantes:

O bispo abençoava as ondas e, em desespero de causa, ordenava-lhes que se acalmassesem; pensava na sua concubina que o esperava com algum delicado festim, que talvez naquele momento estivesse no banho, perfumando-se, vestindo-se de veludo; ou fazendo abotoar seus colares e suas joias [...] O perverso bispo mesclava pesares mundanos... (Balzac, 1959c, p. 251)⁴¹.

Antes de finalizar o impiedoso discurso contra a Igreja, o narrador de “Jesus Cristo em Flandres” dispara contra o cadáver da alegórica liderança cristã, uma artilharia de perguntas:

Teu tempo está por chegar, já cheiras a morte [...] Tu te suicidaste! Não é essa a tua história? [...] velha caduca, desdentada, fria, hoje esquecida e que passas sem obter um olhar? Por que vives? Que fazes de tua veste de demandista, que não excita mais o desejo de ninguém? Onde está tua fortuna? Por que a dissipaste? Onde estão teus tesouros? Que fizeste de belo? (idem, p. 258)⁴².

35. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 326): “[...] tu as été une Messaline aimant le cirque et les débauches, abusant de ton pouvoir”.

36. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 325): “[...] à voir jusqu’où allait la bêtise humaine...”.

37. No original: “Venez, et je vous montrerai la condamnation de la grande prostituée qui est assise sur les grandes eaux, avec laquelle les rois de la terre se sont corrompus, et qui a enivré du vin de sa prostitution les habitants de la terre”.

38. No original: “Les eaux que vous avez vues, où cette prostituée est assise, sont les peuples, les nations et les langues”.

39. No original: “[...] la femme que vous avez vue, c'est la grande ville qui règne sur les rois de la terre”.

40. No original: “La grande Babylone, mère des fornications et des abominations de la terre”.

41. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 317-318): “L'évêque bénissait les flots, et leur ordonnait de se calmer en désespoir de cause ; il songeait à sa concubine qui l'attendait avec quelquedélicat festin, qui peut-être en ce moment se mettait au bain, se parfumait, s'habillait de velours, ou faisait agrafer ses colliers et ses pierreries [...] l'évêque pervers mêlait des regrets mondains...”.

42. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 326): “Ton temps arrive. Tu sens déjà la mort [...] tu t'es suicidée ! N'est-ce pas là ton histoire? [...] vieille caduque, édentée, froide, maintenant oubliée, et qui passe sans obtenir un regard. Pourquoi vis-tu? Que fais-tu de ta robe de plaidée qui n'excite le désir de personne? où est ta fortune, pourquoi l'as-tu dissipée? où sont tes trésors? Qu'as-tu fait de beau?”.

Depois de formular as perguntas, num *flash*, o narrador imagina a velha Igreja/prostituta renascendo e fazendotudo diferente: cercadapor multidões, homens “solícitos em salvar livros e copiar manuscritos, outros servindo os pobres, quase todos estudando” (idem, p. 259), construindo monumentos nos quais estariam estampadas as palavras *Ciência, História, Literatura*. Esse trecho ilumina o pensamento de Balzac e revela que, no eterno embate entre conhecimento científico e a fé cristã, pelo menos naquele momento em que finalizava “Jesus Cristo em Flandres”, o autor já tinha tomado seu partido e escolhido a quem apoiar. O narrador-personagem relata: “Ninguém mais crê! disse ela” (ibidem)⁴³, voltando a ser o corpo destruído pelo Armagedom profetizado por Balzac e localizado apenas sobre Roma.

Balzac sonhou com um Jesus mais humano do que santo e, segundo Baron, também não hesitou em julgá-lo. A pesquisadora destaca a seguinte frase que o romancista escreveu em seu álbum: “Fazer o julgamento do Cristo! (admirável assunto)...” (idem, 1963, p. 666 *apud* BARON, 2018, p. 164-165, tradução nossa)⁴⁴. Assunto que despertou o interesse como também e, principalmente, criações contraditórias, não só em Balzac, mas em muitos pensadores e artistas ao longo dos séculos.

Na literatura da segunda metade do século XX, por exemplo, a presença do Cristo não é pequena. De 1945 até o ano 2000, aponta Claude Aziza: “85 romances, incluindo 40 em francês e 45 em tradução. Do total, cerca de vinte têm Jesus como personagem principal, nos demais, ele é apenas um personagem secundário, no sentido romântico do termo, claro... Outro quarto tem os apóstolos como heróis” (Aziza, 2001, p. 157, tradução nossa)⁴⁵. Entre celebração e subversão; homenagem às avessas, entre o ateísmo e a revelação, esclarecem Annick Johnson e Françoise Heitz: “[...] o que chama eprende a atenção é que essa mistura de rejeição e fascínio pode ser encontrada no mesmo artista, na mesma obra, às vezes sucessivamente, mas muitas vezes também simultaneamente” (Johnson; Heitz, 2001, p. 10, tradução nossa)⁴⁶. Nota-se esse “simultaneamente” em Balzac. Nele, o Cristo ganha um interlocutor dono de ideias férteis, imaginação inspirada, um exegeta articulador de interpretações libertárias e mundanas; testemunha e intérprete de um Jesus pouco repressor. Neste “simultaneamente” está a chave para o entendimento do incoerente pensamento religioso balzaquiano.

Diferente da divindade distante e intocável, em Balzac, a imagem do filho de Deus é relida como parceira na construção de *A Comédia Humana*. No caso do conto “Jesus Cristo em Flandres” podemos pensar que o profético romancista ensaia usar a figura do Cristo como cúmplice nesse simbólico apocalipse. A narrativa põe abaixo a cruz e extermina a velha e corrupta Igreja Católica. Tudo sem perder a esperança na ressurreição da verdadeira Santa e primitiva Igreja idealizada nos pensamentos oriundos da contradição sensivelmente humana e realista de Honoré de Balzac.

REFERÊNCIAS

Obras de Balzac:

BALZAC, Honoré de. “História da Grandeza e da Decadência de César Birotteau”. In: BALZAC, Honoré de. *A Comédia Humana*. Trad. Gomes da Silveira. Porto Alegre: Editora Globo, 1956a. p. 327-589, v. VIII.

43. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1979, t. X, p. 327): “On ne croit plus!... dit-elle”.

44. No original: “Faire le jugement du Christ (admirable sujet), écrit-il dans son *Album*”.

45. No original: “85 romans dont 40 de langue française et 45 en traduction. Sur le total, une petite vingtaine a Jésus comme personnage principal, dans les autres, il n'est qu'un personnage secondaire, au sens romanesque du terme, bien entendu... Un autre quart a pour héros les apôtres”.

46. No original: “Ce qui attire et retient l'attention, c'est aussi que ce mélange de rejet et de fascination puisse se trouver chez un même artiste, dans une même œuvre, parfois successivement, mais souvent aussi simultanément”.

- BALZAC, Honoré de. "Esplendores e Misérias das Cortesãs". In: BALZAC, Honoré de. *A Comédia Humana*. Trad. Casemiro Fernandes. Porto Alegre: Editora Globo, 1956b, p. 15-481, v. IX.
- BALZAC, Honoré de. "O Cura da Aldeia". In: BALZAC, Honoré de. *A Comédia Humana*. Trad. Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Editora Globo, 1959a, p. 11-219, v. XIV.
- BALZAC, Honoré de. "O Lírio do Vale". In: BALZAC, Honoré de. *A Comédia Humana*. Trad. Gomes da Silveira. Porto Alegre: Editora Globo, 1959b, p. 233-461, v. XIV.
- BALZAC, Honoré de. "Jesus Cristo em Flandres". In: BALZAC, Honoré de. *A Comédia Humana*. Trad. Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Editora Globo, 1959c, p. 245-259, v. XV.
- BALZAC, Honoré de. "Os Proscritos". In: BALZAC, Honoré de. *A Comédia Humana*. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1959d, p. 651-677, v. XVI.
- BALZAC, Honoré de. "Louis Lambert". In: BALZAC, Honoré de. *A Comédia Humana*. Trad. Casemiro Fernandes. Porto Alegre: Editora Globo, 1959e, p. 11-102, v. XVII.
- BALZAC, Honoré de. "Seráfita". In: BALZAC, Honoré de. *A Comédia Humana*. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1959f, p. 111-222, v. XVIII.
- BALZAC, Honoré. "Préface du Livre Mystique". In: BALZAC, Honoré de. *La Comédie Humaine*. Paris: Éditions Gallimard, 1980, p. 501-509, t. XI.
- BALZAC, Honoré de. *Lettres à Madame Hanska – t.I e t.II*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1990.
- BALZAC, Honoré de. *Des artistes: Œuvres Diverses*. Paris: Gallimard, 1996.

Bíblia:

- APOCALYPSE DE SAINT JEAN, APÔTRE. In: *LA BIBLE*. Trad. Lemaître de Sacy. Paris: Éditions Robert Laffont, 1990, p. 1599-1619.
- ÉVANGILE SELON SAINT JEAN. In: *LA BIBLE*. Trad. Lemaître de Sacy. Paris: Éditions Robert Laffont, 1990, p. 1378-1410.

Obras gerais:

- AZIZA, Claude. "Jésus dans le roman contemporain". In: JOHNSON, Annick; HEITZ, Françoise (Org). *Les Figures du Christ dans L'art, l'Histoire et la Littérature. Colloque Université d'Artois*. Paris: Editora L'Harmattan, 2001, p. 157-162.
- BARON, Anne-Marie. *Balzac Occulte*. Alchimie, Magnétisme, Sociétés Secrètes. Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme, 2012.
- BARON, Anne-Marie. *Balzac et la Bible*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2018.
- BARON, Anne-Marie. *Balzac ou l'auguste mensonge*. Paris: Éditions Nathan, 1998.
- BERTAULT, Philippe. *Balzac et la Religion*. Genève: Slatkine Reprints, 2002.
- BRANDES, Georg. "Balzac". In: BALZAC, Honoré de. *A Comédia Humana – Vol. IX*. Trad. Berenice Xavier. Porto Alegre: Editora Globo, 1956, p. XIII-XL. Trad.: A. Topin feita a partir da versão francesa publicada em *Les Grands Courants Littéraires au XIX Siècle: l'École Romantique en France*. Paris: A. Michalon, 1902, p. 147-190.
- EAGLETON, Terry. *Jesus Cristo – Os Evangelistas*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009.
- FARGEAUD, Madeleine. "Introduction à Jésus-Christ en Flandres". In: BALZAC, Honoré de. *A Comédia Humana*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 297-310, t. X

- HANSEN, João Adolpho. *Alegoria – Construção e Interpretação da Metáfora*. Campinas: Hedra, 2006.
- JOHNSON, Annick; HEITZ, Françoise. “Introduction a Les Figures du Christ dans L’art, l’Histoire et la Littérature”. In: JOHNSON, Annick; HEITZ, Françoise. (Org). *Les Figures du Christ dans L’art, l’Histoire et la Littérature*. Colloque Université d’Artois. Paris: Editora L’Harmattan, 2001, p. 9-11.
- JUNG, Willi. Une défense de l’Église: ‘Jésus-Christ en Flandre’. *L’Année Balzacienne*, Paris, p. 113-130, 2013.
- OSUGA, Saori. *Séraphîta e la Bible*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2017.
- PIERROT, Roger. *Honoré de Balzac*. Paris: Éditions Fayard, 1994.
- RÓNAI, Paulo. “Introdução ao conto Jesus Cristo em Flandres”. In: BALZAC, Honoré de. *A Comédia Humana – Vol. XV*. Porto Alegre: Editora Globo, 1959, p. 241-243.

LUCIUS DE MELLO é graduado em Comunicação Social (1986) pela Universidade Federal do Paraná. Mestre em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica (2013) e doutor em Letras Estrangeiras e Tradução (2024) pela Universidade de São Paulo. Contato: luciusdemello@alumni.usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5725680956659278>.

POÉTICAS DO (DES)ENCONTRO EM “O LIVRO DAS SEMELHANÇAS”

— LUCAS VINICIUS VEBBER CARDENAS

RESUMO

O artigo analisa procedimentos em torno da relação entre sujeito e alteridade presentes em *O livro das semelhanças*, de Ana Martins Marques. Em diálogo com discussões acerca da poesia brasileira contemporânea, o texto busca compreender como as noções de arquivo e de comunidade se apresentam na construção do livro. Para isso, são analisados poemas que focalizam diferentes modos de produzir encontro e as tensões envolvidas nesse exercício. Conclui-se que o livro dramatiza características marcantes da comunidade de acordo com Jean-Luc Nancy, como o excesso produzido sobre as estruturas de significação e o não fechamento em uma identidade e do livro como obra, e se orienta à constante apresentação de um ser-em-comum plural.

Palavras-chave: Ana Martins Marques; Poesia contemporânea; Comunidade; Arquivo.

ABSTRACT

The article analyzes poetic procedures concerning the relation between subject and alterity present in O livro das semelhanças, by Ana Martins Marques. In dialogue with critical discussions on contemporary Brazilian poetry, the text seeks to understand how the notions of archive and community take part in the book's composition. To this end, it analyzes poems that focus on different means of producing encounters and the tensions involved in this exercise. It concludes that the book dramatizes key characteristics of community according to Jean-Luc Nancy, such as the excess produced over the structures of signification and the non-closure in an identity, but the constant presentation of a plural being-in-common.

Keywords: Ana Martins Marques; Contemporary poetry; Community; Archive.

INTRODUÇÃO

O livro das semelhanças, de Ana Martins Marques, dramatiza uma busca poética pelo encontro. Uma questão que atravessa o livro é a possibilidade, ou não, de trazer o Outro ao poema, de fazer do texto poético, portanto, um lugar comum entre sujeitos. O livro cria cartografias e alegorias espaciais a partir da sua materialidade e a do poema, figurando o espaço textual como campo potencial para essa tentativa de contato. Assim, põe em jogo as tensões em torno da capacidade da linguagem de se tornar um *lócus* para os sujeitos habitarem. Diante dessa condição, o Outro ocupa uma posição não resolvida entre o desejo de presença e a ausência. Levando isso em conta, voltamos o olhar aos modos como *O livro das semelhanças* problematiza a intenção de produzir um senso de comunidade entre os sujeitos e as tensões produzidas em sua produção poética.

O livro das semelhanças carrega um signo do comum logo em seu título. Semelhantes são objetos e pessoas que compartilham de uma mesma condição, de um índice que os aproxima — embora não deixem de ser distintos. A dialética posta em movimento no livro de Marques se orienta a essa contradição constituinte, dando expressão tanto aos limites da linguagem quanto aos seus potenciais de produção de sentido e de formas poéticas. Dizer que dois termos são “semelhantes” diz pouco diante dos tensionamentos postos em movimento na composição do livro. São os modos em que os sujeitos compartilham uma condição de comunidade que parecem ser alvos: talvez essa “semelhança” não seja um predicado pacificado.

O livro de Marques é organizado em quatro partes. Na primeira, intitulada “Livro”, a materialidade do objeto que a nomeia serve à constituição alegórica. Na segunda parte, “Cartografias”, é narrada de modo fragmentário a produção de uma cartografia imagética a partir da tentativa de encontro entre o eu poético e a alteridade. A terceira parte, “Visitas ao lugar-comum”, é composta por quatorze fragmentos construídos a partir de metáforas mortas que são revisitadas pelo sujeito lírico, revelando novos potenciais figurativos. E a última parte é homônima ao livro, “O livro das semelhanças”. É heterogênea em termos de procedimentos e de problematizações. Diante da dificuldade em produzir o encontro no espaço poético, o sujeito lírico se volta às figuras de linguagem poéticas como exercício que, entre outros gestos, opera com a ausência e dramatiza a criação de um arquivo de comparações.

Como destaca Paulo Benitez de Moraes, a reflexão metapoética é pano de fundo essencial para a leitura d’*O livro das semelhanças*: a estrutura do livro é o “terreno sólido no qual edifica-se o discurso metapoético” (Moraes, 2019, p. 48). No contexto da produção poética contemporânea, vale a pena analisar os modos como esse exercício metalinguístico contém traços que Célia Pedrosa (2010) identifica como uma organização paradoxal e disjuntiva — elementos contraditórios que apontam tanto para uma instabilidade na condição do texto quanto da subjetividade lírica que nele emerge. No caso do livro de Ana Martins Marques, fruto da problematização em torno de sua capacidade de produzir modos de ser-em-comum.

Nesse sentido, este trabalho pretende analisar alguns momentos decisivos d’*O livro das semelhanças* identificando os modos como suas estratégias de composição tensionam a capacidade do livro, do poema e da linguagem produzirem ou não o encontro entre sujeitos. Em outras palavras, orientarem-se ao efeito de comum.

COMUNIDADE E ARQUIVO

O livro das semelhanças elabora um diálogo com traços da poesia brasileira contemporânea, dois dos quais focalizamos neste trabalho. O primeiro é a tendência à elaboração de uma “poesia como

efeito da tensão entre expansão e limite, coesão e fragmentação” (Pedrosa, 2010, p. 28), ganhando aspectos prosaicos e um direcionamento ao *comum* – essa é a noção desenvolvida por Célia Pedrosa no artigo “A poesia e a prosa do mundo” (2010). A elaboração que Marques dá a essas características afeta a estrutura do volume, a escritura dos poemas e, principalmente, o seu exercício metapoético. Fragmentário também é o efeito de *arquivo* (Andrade et al., 2018a). Este diz respeito, entre outras características, a certo trabalho da memória marcado por uma falta constituinte da subjetividade que o produz.

Pedrosa (2010) parte de trechos de cartas de Novalis a Friedrich Schlegel¹ e das ideias de Walter Benjamin. A poesia, segundo o poeta alemão, “adquire uma aparência prosaica, suas partes constitutivas não se encontram numa comunidade tão íntima”, na qual, quanto mais “frouxa a conexão” entre as partes que constituem o texto, e, portanto, afastada da continuação evolutiva da “prosa ornada”, mais “aparentemente dependente dos objetos se torna” (Novalis *apud* Benjamin, 1999, p. 106). Pedrosa lê esse trecho em conjunto com a noção de que coesão e fragmentação, expansão e limite atuam juntos na poesia, que carregaria, então, traços da prosa. Mais do que a organização sintática, ao afastar-se da organização clássica que preconizava o ordenamento poético do ponto de vista formal, retórico, temático e linguístico, essa poesia do fragmento produz uma crítica à noção de totalidade do poema e da obra, e, assim, pode ir além: é capaz de criticar a condição pela qual se produz sentido.

Acrescentamos que esse processo também é comentado por Octavio Paz em *Os filhos do barro* (2013). O autor descreve um movimento em que a atitude de poetas modernos, como os próprios românticos alemães, passa a ser da *ironia*, modo de denominar a atitude em que a adesão ao sentido não é mais ingênua ou crente em uma consecução absoluta da forma e da linguagem, mas passa a ser crítica. Portanto, no lugar da premência da “metáfora”, qual seja, da palavra poética capaz de evocar o objeto, de substituir o mundo de forma totalizante, surge o reino da “analogia”. Nesta, a substituição da coisa pela palavra poética não produz um princípio de equivalência entre signo e mundo; ao contrário, a analogia pode até ligar coisas dispareces, mas não elide a distância. Ou seja, torna-se capaz de produzir um efeito crítico sobre o processo de significação e, consequentemente, da relação entre linguagem e realidade, pois explicita criticamente a própria condição. No livro de Marques, a analogia também evidencia esse trabalho: tratam-se apenas de “semelhanças”, nunca de equivalências totais.

Nesse contexto, Pedrosa enumera, então, três questões para pensar a poesia contemporânea brasileira. A primeira é o “modo como ela se inscreve no coração do comum” (Pedrosa, 2010, p. 31). O segundo traço diz respeito aos modos como a forma se torna paradoxal, propondo “uma aproximação irresolvida entre formas e linguagens diversas” (*ibid.*, p. 31). A terceira, como consequência das duas anteriores, acentua como a tensão “entre poético e prosaico [...] a contrapelo de toda classicização, solicita uma sintaxe, uma narratividade e, consequentemente, uma temporalidade disjuntivas, contrariadas” (*ibid.*, p. 31).

Isto é, do afrouxamento das partes constitutivas do poema e da “dependência dos objetos”, a leitura de Pedrosa chega até a inscrição no comum e à forma disjuntiva, em que a organização e a linguagem empregadas na expressão poética existem em um campo de irresolução. Isso significa dizer, entre outras coisas, que a organização da obra não caminha para uma totalização da forma como uma representação necessariamente organizada ou totalizante do mundo – como

1. Pedrosa se vale das cartas citadas em *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, livro de Walter Benjamin (Benjamin, 1999 *apud* Pedrosa, 2010). A citação que elencamos é de uma carta endereçada por Novalis a Schlegel em 12 de janeiro de 1798.

preconizariam preceitos clássicos. Assim, a orientação ao comum é em si marcada por essa condição, a qual nem o sujeito lírico nem o livro seriam capazes de organizar univocamente.

Aqui, importa explorarmos uma possível visada sobre o “comum” como raiz de certos tensionamentos. Em seu livro *A comunidade inoperada* (2016), Jean-Luc Nancy defende que uma comunidade não produz a si mesma como uma obra ou identidade, que não se define pela imanência. Para o filósofo, o *comum* não é um predicado partilhado entre indivíduos, mas uma condição da existência: “o ser não é comum no sentido de uma propriedade comum, mas que é em comum. Ser é *em comum*.” (Nancy, 2016, p. 131). Assim, a comunidade “enquanto obra” não se realiza, mas se propaga, “inoperada” (ibid., p. 103) porque não possui uma forma fechada, idêntica a si mesma. Nesse sentido, os seres singulares existem apenas enquanto exposição à alteridade: “a exposição se dá antes de toda identificação; a singularidade não é uma identidade; ela é a própria exposição, sua atualidade pontual” (ibid., p. 143). Trata-se, assim, de uma constante apresentação mútua, cuja condição é a da partilha, da “partilha ela mesma e, consequentemente, a não-identidade de todos, de cada um consigo mesmo e com outrem, a não-identidade da própria obra com ela mesma” (ibid., p. 109). Ser em comum, desse modo, tanto não produz uma identidade entre os indivíduos quanto possui modos sempre novos de realização.

A condição de inoperância — essa comunidade que não se fecha em uma imagem de si mesma — “não cria uma figura ou uma figuração e, consequentemente, não propõe ou não impõe o conteúdo ou a mensagem exemplar” (ibid., p. 126). Tal não fechamento da comunidade indica, segundo Nancy, o fato de que o “em comum” não produz uma identidade entre os seres — como poderíamos imaginar ser o efeito de uma nacionalidade ou língua, por exemplo. Ao contrário, a condição é a de uma constante exposição, constante (re)apresentação de singularidades umas às outras em condições sempre diversas, múltiplas. Não se trata, assim, de conceber a comunidade apenas a partir daquilo que une os indivíduos em torno de um aspecto idêntico entre eles, do mero cotidiano ou da organização em torno de um significante compartilhado, poderíamos supor, mas a partir de uma condição de existência que aponta para modos plurais de ser em comum — para além da equivalência.

Se o ser e a comunidade não produzem uma identidade de si mesmo, o sentido como que acompanha essa condição. Escreve Nancy que “o sentido não coincide com o ser, ou mesmo, de modo mais difícil e exigente, que o sentido do ser não está na coincidência do ser com ele mesmo” (ibidem, p. 140). Desse modo, parece ir além dos modos de produção de significado que dependem da estabilidade em relação ao objeto referido e a uma lógica unívoca de organização do pensamento.

Segundo a leitura realizada por Márcia Sá Cavalcante Schuback da obra do filósofo, “o ser-em-comum aparece como um excesso de sentido” (Schuback, 2016, p. 17). Se ser e comunidade existem sem produzir uma forma fechada, então, segundo Nancy, “o sentido do ser não é comum — mas o em-comum do ser transita todos os sentidos” (Nancy, 2016, p. 135). Existindo na partilha, a comunidade “não distribui uma substância nem um sentido comum. Ela partilha tão somente a exposição do ser, a declinação de si, o tremor sem rosto da identidade exposta: ela nos partilha” (ibid., p. 135).

Além disso, sendo a condição do ser estar sempre em relação com o outro, no ritmo de uma pluralidade que se atualiza em cada momento, “o sentido é comum, comunicante, comunicado, em comum por definição.” (ibid., p. 136). Assim como o ser depende da projeção, ou, nas palavras de Nancy, da *inclinação* ao outro na qual o indivíduo atesta seu limite — condição existencial do ser em comum. Escreve Nancy:

O sentido faz minha relação comigo, enquanto que relacionado ao outro. Um ser sem outro (ou sem alteridade) não teria sentido, seria apenas a imanência de sua própria posição (ou então, o que remeteria ao mesmo, de sua própria suposição infinita) (2016, p. 136).

O sentido, assim, acompanha a condição da obra, da comunidade e do ser. Não se trata do comum cotidiano ou identitário, mas dessas múltiplas formas de existência que se apresentam na relação e na partilha. Cabe, desse modo, a tentativa de pensar a produção poética d'*O livro das semelhanças* em torno do encontro a partir dessa forma múltipla de exposição. Ler como sua problematização em torno da composição poética e dos modos de figuração que incluem tanto a potência positiva de encontro como a sua precariedade. Por isso, analisar os modos como o comum cria movimentos no texto é expor a produção de sentido a essa condição de multiplicidade e não identidade, de não fechamento; inclusive quando lança mão de figuras de linguagem que estabelecem relações de aproximação entre elementos dispareces. Vale lembrar que o livro existe sob o signo da *semelhança* — isso remete tanto à condição entre sujeitos quanto a procedimentos poéticos como a metáfora ou o símile, sobre os quais, aqui, incide um excesso. Em outras palavras: a comunidade excederia a identidade suposta entre objeto e significante e entre o sujeito lírico e os interlocutores aos quais endereça sua enunciação. É possível pensar que esses procedimentos de significação, tão caros à poesia lírica, sejam de alguma forma atingidos pela condição do ser em comum e que isso está na raiz da escritura do livro, não como condição pacificada, mas como problema que incide sobre o volume em diversos níveis de sua organização.

O esforço de encontro também parece levar o livro ao campo da memória, que opera, na constituição disjuntiva do livro e da experiência subjetiva, por uma dialética análoga à do arquivo. Segundo a entrada proposta no *Indicionário do contemporâneo*, o arquivo é um conjunto “formado apenas de restos” (Andrade et al., 2018a, p. 27), cuja falta de fundamento remete seu lugar àquele da “falta originária estrutural da chamada memória” (ibid., p. 29). Assim, não se produz um conjunto organizado ou uma verdade sobre o que se guarda. Ao contrário, ele é produzido como tentativa de suportar a falta de verdade definitiva sob a qual a memória existe. Fora da possibilidade da acumulação, o gesto do arquivo põe foco nas impossibilidades da lembrança total, voluntária e controlada; resta, assim, “a tarefa de lidar com fantasmas, espectros, paradoxais restos de uma totalidade nunca atingida porém almejada” (ibid., p. 34). O arquivo lida, portanto, com dois traços fundamentais. O primeiro diz respeito ao caráter fragmentário daquilo que recolhe: “os traços, os rastros, os restos os mais mínimos, que estão depois e mesmo antes do arquivo: eles pré e pós-existem a ele” (ibid., p. 35). O segundo é a contradição não resolvida entre negatividade e positividade, em que o desejo de acumulação e de construção é marcado por uma fantasmática. Longe de ter uma consistência sólida, não se organiza de acordo com um princípio racional. Nessa proposta, em vez do acúmulo monolítico, construção e destruição expressam-se entre o “desejo ‘construtivo’ e ‘a ansiedade destrutiva’” (ibid., p. 35) como um mesmo movimento: “memória e desmemória, presença e ausência” (ibid., p. 44). Aqui, a memória não é compreendida como a posse do rememorado, mas como uma aproximação não resolvida.

OS EXCESSOS DO LUGAR COMUM

A primeira parte d'*O livro das semelhanças* remete à materialidade do próprio suporte. É o *objeto livro*, portanto, o referente para a figuração de um lugar em que o encontro entre sujeitos é dramatizado. Mais do que referentes da figuração, as páginas do livro se tornam um palco para uma ação que envolve não apenas o sujeito enunciador e seu interlocutor, mas o próprio leitor.

Passam por aí as formas como a primeira parte do livro de Marques tensionam o livro, como signo do literário, em seu potencial de produzir um efeito de comunidade.

Seu primeiro movimento produz uma relação entre mundo e livro no poema “Capa” (Marques, 2015, p. 13): “Um biombo/ entre o mundo/ e o livro”.² A separação entre um e outro registros dramatiza uma estrutura metafórica. A condição da poesia moderna e contemporânea, na senda das observações de Pedrosa (2010), é o da disjunção da forma. A explicitação dessa relação, agora analógica, como propõe Paz (2013), leva à não adesão voluntária desse movimento de comparação; e sim à consciência crítica dos modos como se estabelece uma relação entre o mundo significado e o livro significante. Desse modo, em vez da identidade, o poema, de início, destaca a incomunicabilidade entre os registros: o biombo *separa* mundo e livro. Este último põe em jogo regras próprias para produzir o encontro, o efeito de comum.

Igualmente marcada é a condição do livro enquanto palco para a dramatização dos sujeitos e, por consequência, do próprio leitor. Como figurado no poema “Título”: “Suspenso/ sobre o livro/ como um lustre/ no teatro” (Marques, 2015, p. 15), as páginas são um teatro em que as ações se encenam. Há, dessa maneira, tanto a sugestão de um espaço a ser ocupado, o suporte material tal qual um “palco”, como um tempo no qual se encenam essas ações — que, diante do livro, pode figurar a ação do sujeito e convocar tanto o interlocutor quanto o leitor, que se confundem na posição de alteridade à qual a enunciação lírica do livro endereça suas palavras, deixando no mínimo em suspenso qualquer diferenciação.

Esse movimento entre as vozes do eu enunciador do poema e as instâncias de alteridade que completam a “encenação” remete ao que é descrito como “endereçamento” na literatura contemporânea, também no *Indicionário do contemporâneo* (Andrade et al., 2018b). A preocupação primordial desse dispositivo literário, como descreve a entrada do *Indicionário*, é a forma de remeter o texto ao outro. As formas tradicionais desse exercício são encontradas em estratégias textuais que inauguram uma interlocução: a presença da segunda pessoa do discurso em cartas, por exemplo. Na literatura contemporânea, esse esforço se torna um problema político, além de estético. A convocação da alteridade é parte da consecução da própria obra, que não se completa centrada apenas na figura do autor ou do eu enunciador do poema. Cria-se, portanto, um trânsito de vozes; a primazia do poema não é guardada apenas ao sujeito lírico, em um suposto privilégio de realização da obra, ao contrário, esta se abre à alteridade e, portanto, não produz uma imagem de si mesma ou forma fechada — por essa condição, está sempre a produzir-se. Daí a importância de uma estratégia como o endereçamento também na problematização da comunidade, encenada n’*O livro das semelhanças*.

Nesse sentido, aponta o texto do *Indicionário*, a preocupação com o outro, pela cisão entre eu e mundo, se tornaria incontornável. Como forma de reavaliar essa relação problemática, o endereçamento se volta a um empenho performático. A performance, segundo Gonzalo Aguilar e Mario Camara (2017), põe em jogo os corpos daqueles envolvidos, portanto vai além dos recursos consagrados pela instituição literária. Além disso, põe em questão a temporalidade de um ato que não pode ser repetido — qual uma obra que não (re)produz a própria forma e imagem. Produz-se, assim, uma mobilização do outro e um trânsito de vozes: mais do que um lugar a ser ocupado pela enunciação por meio da identificação ou pela constituição necessariamente projetada no outro do sujeito lírico, essa instância de alteridade é convocada a ser parte ativa da consecução mesma do objeto literário.

2. Ordem invertida no último poema da mesma parte, “Contracapa”: “Um biombo/ entre o livro/ e o mundo” (Marques, 2015, p. 33).

Isso está explícito no livro, por exemplo, na dupla de poemas “O encontro” e “Acidente”, que sugere uma dramatização que envolve sujeito lírico e um interlocutor, papel que pode ser ocupado pelo leitor como um agente de uma ação através do corpo do texto. O primeiro poema propõe um caminho a ser traçado na sua própria materialidade e na do livro. O sujeito lírico se refere a reiteradas tentativas de encontro. Todas as estrofes se iniciam da mesma forma: “combinamos de nos encontrar”, seguidas por pontos de referência. O uso da conjugação do verbo na primeira pessoa do plural sugere a convocação do outro à ação a ser realizada, portanto, endereça a enunciação. Os locais combinados, no entanto, não são propriamente lugares no sentido geográfico: “num livro/ na página 20, linhas 12 e 13”, “num mapa”, “na primeira carta”, “no jornal do dia, em algum lugar/ entre os acidentes de automóveis” — e, por último, “neste poema, na última palavra/ da segunda linha/ da segunda estrofe de baixo para cima” (Marques, 2015, p. 21). As coordenadas deste último trecho, presentes na última estrofe do poema, quando seguidas levando em conta a materialidade textual e a diagramação do poema, acabam na palavra “lugar”, na estrofe acima. Portanto, o texto e seu suporte material são o campo de uma cartografia; ora o significante, a palavra “lugar”, ora o poema, dadas a página e a linha, servem como partes do percurso.

Ao tratar do encontro no jornal do dia, o sujeito lírico se refere ao encontro entre “acidentes de carro” e “taxas de câmbio”. Se estas últimas remetem à troca de um “significante” monetário por outro — quase uma troca metafórica entre moedas que exigem uma convenção, ou seja, alguma comunidade —, o primeiro faz paralelo direto com a coordenada presente na primeira estrofe. Se a seguirmos à risca, com o objeto livro em mãos, paramos na página 20 d’*O Livro das semelhanças* e encontramos o poema “Acidente”.

Escrevi este poema no último dia
depois disso não nos vimos mais
[...]
escrevi este poema no segundo domingo
em que você de novo não telefonou
ao redor do poema como em volta de um acidente
juntou-se muita gente
para ver o que era
(Marques, 2015, p. 20)

O poema dramatiza o afastamento e a não coincidência temporal entre os sujeitos, dando ênfase à incomunicabilidade crescente sob o signo negativo do acidente. Em paralelo ao afastamento, que se desenrola em diferentes momentos temporais, ocorre a escrita do poema — correlata a essa experiência afetiva do eu lírico. Na diagramação do livro, entre as linhas 12 e 13, seguindo as coordenadas de “O encontro”, o leitor é levado ao espaço entre “companhia” e “de alguém”. Ou seja, sem aportar nem em um nem em outro, em um entrelugar que não se resolve. O leitor, nessa parte que dramatiza a relação entre o livro e o mundo, toma parte como ator, alteridade atuante de uma ação que seria análoga àquela dos personagens no “teatro” do livro. Move-se entre as páginas e se vê às voltas de um acidente que sugere uma condição de negatividade. Porém, mesmo nessa condição, alguma forma de ser-em-comum é dramatizada, entre sujeito, interlocutor e leitor. A marca negativa não interdita todas as hipóteses de encontro, a comunidade pode, inclusive, ser marcada por ela.

Aqui, retomamos uma questão que abriu os comentários sobre a parte “Livro” d’*O livro das semelhanças*: a relação de significação entre mundo e livro e seu papel na produção do efeito de

comunidade. Podemos entender que a dramatização proposta na dupla de poemas que destacamos materializa o que foi apontado como o excesso de sentido que o ser-em-comum produz por pelo menos dois aspectos. Primeiro porque a condição de encontro entre sujeitos — qualquer que seja a qualidade singular desse encontro — está para além do processo metafórico de significação da metáfora livro/mundo. A possibilidade do comum excede, assim, a organização lógica da linguagem enquanto produção racional de um saber e se volta à materialidade sensível do objeto como modo de partilha. No mesmo lance, ressalta a qualidade disjuntiva do encontro na palavra “lugar”. A palavra em si não é um lugar, e cada termo dessa relação — sujeito lírico e alteridade, seja interlocutor, seja leitor — pode, se não a ocupar, a ler, cada um em seu espaço, seu tempo e seu ponto de vista, a partir do efeito performático provocado pelo endereçamento poético. Essa não correspondência, enquanto incide pela via da negatividade, é também uma condição pela qual os três polos se relacionam em torno desse ponto de encontro, um modo de ser *em comum*.

Além disso, o exercício de Ana Martins Marques parece se voltar ao significante e ao próprio poema como obra (não) acabada. A condição para o encontro está além da palavra “lugar”; ela excede, portanto, o seu poder de significação. De outro modo, a sua capacidade de produzir sentido está além do signo e convoca a dramatização dos agentes em torno do livro. O ser-em-comum, como é sugerido no pensamento de Jean-Luc Nancy (2016), se apresenta como um excesso de sentido: é necessário ir além de determinada ordem significante para que ele possa se apresentar no poema. Compartilhar o significante não garante a comunidade. O comum está além dele, do signo, e portanto do sentido. Por isso, a obra que procura produzir o encontro não encontra fechamento, mas precisa produzir uma abertura ao potencial, inclusive da negatividade.

Uma outra forma de excesso incide sobre a representação na segunda parte do volume, “Cartografias”. Nesta, sujeito lírico e seu interlocutor realizam ações figuradas sobre um mapa, representação científica por excelência do espaço geográfico. Ela é constituída por dez fragmentos que não possuem títulos, mas que se iniciam sempre com ações, ora do interlocutor, ora do sujeito lírico ou mesmo de ambos, figuradas, neste caso, pela primeira pessoa do plural. São poemas em que os sujeitos buscam um modo de encontro: marcam o mapa, como se desenhassem um caminho, e circulam no espaço “real” à procura um do outro.

Enquanto objeto que produz um saber sobre o mundo, o mapa se volta à representação gráfica e visual do espaço por diversos pontos de vista. Já essas “cartografias” constituem a parte do livro com maior tom narrativo. Ou seja, produz-se uma organização voltada à temporalidade, voltada às ações do sujeito e de seu interlocutor. Desse modo, desde seu ordenamento compositivo, tensiona a lógica construtiva do objeto que serve de base para a figuração: o mapa vira um mote não somente para o espaço, mas para o tempo. Assim, está indicada a orientação aos modos como a figuração do encontro excede uma lógica específica de representação. Essas ações produzem imagens de natureza fragmentária sobre esta que é uma espécie de metáfora do espaço, figurando resíduos de sua presença: “E então você chegou/ como quem deixa cair/ sobre um mapa/ esquecido aberto sobre a mesa/ um pouco de café uma gota de mel/ cinzas de cigarro” (Marques, 2015, p. 37), tais como pistas deixadas em um caminho percorrido por alguém. Ou, então, intervenções que buscam deformar o objeto, tencionando a intervenção metafórica sobre o espaço e figurando o desejo de deslocamento e de encontro: “Você fez questão/ de dobrar o mapa/ de modo que nossas cidades/ distantes uma da outra/ exatos 1720 km/ fizessem subitamente/ fronteira” (ibid., p. 38). Dobra que, no entanto, não é capaz de desfazer as fronteiras. Assim, opera-se uma espécie de inversão em relação à parte “Livro”, pela qual, ao invés do livro e da

linguagem serem uma metáfora para o espaço, o modo de produzir uma representação do espaço se torna substrato para o poema.

Em sua ação sobre o mapa, sujeito lírico e seu interlocutor buscam produzir um percurso figurado para a produção de um encontro. Mas esse percurso é, inicialmente, marcado pelo fragmento e pela negatividade que apontam para a não totalização entre espaço representado e percurso proposto. Ou seja: a representação não produz um efeito de identidade, um lugar comum para ambos construírem seu ser-junto. Faz-se necessário ir além do representado e deixar as marcas no suporte cartográfico, que se torna, efetivamente, suporte *poético* em vez de técnico. A natureza fragmentária e negativa dessas marcas indica os modos possíveis para esses sujeitos construírem seu percurso neste que, agora, é um campo análogo ao próprio poema: confundindo suas marcas com as marcações “científicas”, deformando a representação ao dobrá-la e rasgá-la.

A intervenção dos sujeitos que figura de modo mais direto o embate entre modos de “grafar” sobre o mapa está presente no seguinte poema: “Combinamos por fim de nos encontrar/ na esquina das nossas ruas/ que não se cruzam” (ibid., p. 40). Ou seja, propõe-se o encontro cuja marcação seria impossível em um registro mimético. Se a representação simbolizada pelo mapa depende de uma identidade produzida com algum aspecto do mundo, a ser compartilhada por aqueles que o observam, esse poema explicita que o modo de ser-em-comum produzido poeticamente excede a forma de produção de sentido de acordo com a lógica representacional.

Desse modo, podemos propor que essa parte d'*O livro das semelhanças* contém a encenação de um modo de ser-em-comum que não é suportado pela identidade com o mundo tencionada pela representação técnica, mas sim por um modo “poético”, do fragmentário — que se orienta a uma forma disjuntiva, nas palavras de Pedrosa (2010). Por essa condição, figura não apenas a negatividade do fragmento, mas o potencial de apresentação que sempre se renova — tal como a comunidade proposta por Nancy, não contida na identidade compartilhada, mas numa constante exposição. Desse modo, o potencial poético voltado ao encontro, que propõe o impossível sobre um registro cartográfico tradicional, excede a forma de produção de sentido técnica, científica, do mapa. Assim, a “carto-grafia” em jogo é o que os sujeitos “grafam” no mapa, escrita análoga à condição de emergência de um ser-em-comum que não se estabiliza em um registro totalizante do mundo — nem do encontro.

O livro de Ana Martins Marques se orienta ainda a outro modo de tensionar as noções de lugar e de linguagem na sua terceira parte, “Visitas ao lugar-comum”. É formada por quatorze fragmentos, seriados e numerados, construídos a partir de quatorze catacreses — metáforas “mortas”, desgastadas pelo uso. Aqui, outro viés metalinguístico é explorado, tendo agora como ponto de partida a linguagem corrente, ainda outra via para tensionar a noção de comum. O que parece estar em jogo são os modos como, operando com a linguagem vulgar figurada pelas expressões metafóricas “mortas” pelo uso, o ser-em-comum tensiona a condição de singularidade. Sob quais condições essas instâncias lingüísticas são lugares habitados por todos?

Há ao menos três versões possíveis para o “lugar-comum” que se refletem na organização dessa parte d'*O livro das semelhanças*: os gêneros poéticos clássicos — indicando uma repetição temática, de procedimento e de tratamento linguístico; formulações de pensamento que caem na vulgaridade e que acabam tendo um sentido cristalizado e até mesmo algo esvaziado e “lugar comum” no sentido da linguagem como um lugar habitado pelos seus falantes. De certo modo, cada uma dessas três leituras toma parte no jogo de Marques.

Para ilustrar o procedimento de escolha dessa parte d'*O livro das semelhanças*, destacamos o primeiro e o último fragmentos: “1 Quebrar o silêncio/ e depois recolher/ os pedaços/ testar-lhes o

corte/ o brilho / cego” (Marques, 2015, p. 51); “14 Quebrar promessas/ e ao recolher os cacos/ discerni-los/ entre aqueles/ do silêncio/ quebrado” (ibid., p. 56). É possível depreender desse modo compositivo um movimento em que o comum é base para a expressão da singularidade; ao mesmo tempo em que abre um potencial novo de apresentação do plural pelo reavivamento dessas metáforas mortas. A primeira questão que surge é se essas catacreses mantêm seu aspecto “comum” ao terem seu potencial figurativo explorado. Em seguida, embora “habitadas” pela enunciação lírica, um traço formal desses fragmentos se destaca: o verbo no infinitivo. Assim, a ação metafórica não tem nem “pessoa” nem “tempo” definidos. Parece tratar-se de um modo novo em que essas posições podem ser ocupadas, retomando, do comum desgastado, o potencial de apresentação do plural. E, assim, novamente seriam tensionadas as condições do comum e do particular. A ação — como o ato enunciador no poema ou na linguagem — pertence sempre à voz que enuncia, não é impessoal, mas é intransferível.

ARQUIVO E A OBRA DA LEMBRANÇA

A quarta e última parte do livro é homônima ao volume, “O livro das semelhanças”. Embora não ofereça uma resolução formal aos problemas postados nas partes anteriores — tal qual obra “inoperada” —, reedita as problematizações que tensionam sujeito e linguagem, livro e mundo, eu e Outro. Aqui, portanto, o ser-em-comum como possibilidade a ser tocada pela linguagem é lançado ao desafio de existir na lembrança. Isso produzirá reverberações tanto na noção de obra dramatizada pelo livro quanto no processo de significação que lhe serve de mote: a comparação figurativa direcionada à semelhança, ou seja, o símile.

A criação do arquivo é dramatizada de modo explícito na sequência dos poemas “Museu” (p. 87), “Coleção” (p. 89) e “O livro das semelhanças” (p. 90). O primeiro enuncia a hipótese de um museu que guardasse objetos impossíveis de colecionar e de expor, como “um inventário/ de instantes// um monumento/ para eventos que/ nunca aconteceram” ou “um arquivo de agora” e mesmo “um zoológico de/ ferozes alegrias” (Marques, 2015, p. 87). O texto trata de recortes temporais efêmeros, como “instantes”, “momentos” e “agoras” e também de frutos da experiência subjetiva, como “eventos que não aconteceram” (ibid., p. 87), ocorridos apenas na imaginação; ou então “fotografias nunca tiradas” (ibid., p. 88), como imagens capturadas pelas retinas, mas não por objetivas. Além do poema, a instância capaz de guardar esses objetos de natureza fugaz seria a própria memória. Um ato mnêmico dramatizado a partir da natureza fragmentária daquilo a que se apegava. Esses “acidentes” parecem ser, por vezes, o que se resta da experiência do Outro; imagens isoladas como a cena da pessoa que atravessa a rua “no seu vestido mais veloz” (ibid., p. 87). Um museu de objetos cuja regra de construção é a afetividade do sujeito, e não sua condição de acúmulo ou um saber sobre eles; portanto, um museu que se constitui como arquivo.

O poema “Coleção” acrescenta a essa dialética. Enuncia que colecionamos os objetos, mas não as condições afetivas para que se tornassem relevantes para a memória, e, portanto, ao arquivo. O faz destacando o fato de que somos capazes de guardar apenas metonímias, aproximações sempre faltantes daquilo que mobiliza o desejo. Por exemplo: colecionamos “selos/ mas não/ viagens”; “fotos/ mas não o tempo/ entre as fotos”; “garrafas/ mas não/ a memória da sede” (ibid., p. 89).

A sequência de três poemas que recortamos culmina no texto homônimo ao volume, “O livro das semelhanças”. Aqui, é o livro a instância que preserva as tentativas de aproximação por meio de símiles criados pelo sujeito lírico para falar de seu interlocutor. Um livro que é arquivo. Pela

homonímia, impõe-se a pergunta: seria a obra como um todo uma tentativa de fazer o que é dramatizado nesse texto?

O poema se estende por 39 versos como uma série de comparações que constituem símiles entre um interlocutor, suas ações e os objetos usados para a construção figurativa. Esse exercício, embora insistente, não parece construir uma imagem final consistente desse Outro e muitas vezes encontra contradições lógicas. Nesse sentido, as comparações têm como alvo nunca a totalidade do Outro, mas seus elementos parciais, geralmente marcados por uma negatividade. Um exemplo significativo é o seu deslocamento:

o modo como ao levantar-se você lembra um grande felino
 mas ao caminhar já não se parece com um animal mas com uma máquina
 [rápida]
 e de costas sempre me lembra um navio partindo
 embora de frente nunca apareça um navio chegando
 (Marques, 2015, p. 90)

Outros exemplos incluem signos de sua ausência: “a camisa branca que você acabou de despir sempre me lembra um livro aberto ao sol” (Marques, 2015, p. 91); as conversas são comparadas a textos quase ilegíveis: “bilhetes interceptados cardápios de/ restaurantes exóticos rótulos de bebidas fortes documentos comidos nas bordas” (ibid., p. 91). Mas o exercício da semelhança, da analogia, chega ao impasse de sua condição de negatividade nos últimos versos do poema: “O modo como apesar de tudo isso você não se parece com ninguém/ a não ser talvez com certas coisas/ similares a nada” (ibid., p. 92).

A formação do arquivo se torna explícito, primeiramente, pelo paralelismo com os outros poemas dessa sequência que recortamos. Mas também por um operador de comparação que aparece na construção de alguns símiles: “lembra”. Há algo, portanto, que conecta a construção da figuração de linguagem à memória. Mas esse é um esforço que se produz pela fragmentariedade e pela contradição — coerentes com a forma arquivística de coleção. As comparações não produzem uma imagem totalizante desse Outro, como no excerto destacado acima, quando a comparação com o “grande felino” serve para o movimento de caminhar, mas é contrariada no movimento de partida. Todavia, essa natureza de não conciliação em torno de um único símbolo não parece ser um interdito para a produção figurativa: o poema se estende mais do que qualquer outro no volume inteiro. Cria-se um arquivo de comparações que não dão conta do seu objeto, mas que não param de se produzir, contradição típica desse modo da lembrança se constituir.

Nesse sentido, esse parece ser o campo para o ser-em-comum ser posto em jogo. A produção do arquivo já aponta para um limite de certa noção de memória que produz um saber sobre aquilo que se guarda; e o papel da lembrança na materialização linguística dos símiles mobiliza a leitura ao estatuto dessa figura de linguagem ao final do poema. Ela encontra uma espécie de aporia: “O modo como apesar de tudo isso você não se parece com ninguém/ a não ser talvez com certas coisas/ similares a nada” (Marques, 2015, p. 92). Se a lembrança e o arquivo engendrado são o modo desses sujeitos estarem em comunidade, mas uma vez a estrutura de significação é excedida. É a própria semelhança enquanto mote do poema que sofre um extravasamento. Mote do poema e do livro. A homonímia entre esse texto em particular, a parte do livro e do volume em si tem repercussão no entendimento do que é posto em prática desde o início: seria *O livro das semelhanças* um grande arquivo de lembranças e de comparações que nunca se esgotam, análogo ao poema? A não resolução nem síntese dos procedimentos postos em jogo e mesmo essa

indefinição quanto à totalização da unidade do livro fazem com que não se feche a obra. Se esse é um texto que busca o encontro e, portanto, tensiona as possibilidades de existência de certa comunidade entre sujeitos pelos meios singulares da poesia, acaba por encenar uma condição análoga à da “comunidade inoperada” de Nancy. Sua composição aponta, insistente, à resistência da produção de uma imagem fechada do que seria esse lugar comum; ao mesmo tempo que sua exposição não cessa de vir à tona, constituindo sua multiplicidade. Não cessa de se fazer apresentar, excedendo os limites da produção de sentido que buscaria conter os modos de ser-em-comum em uma estrutura de significação estável e unívoca. Para uma comunidade inoperada, um livro “inoperado”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, destacamos os modos como o movimento em direção ao Outro lança o poema à produção de um excesso em diversos modos de significação. A tentativa do encontro conduz à explicitação da condição não totalizante da metáfora e da representação, leva à produção de cartografias linguageiras, de formas de habitar expressões de uso corrente e à construção de um arquivo de símiles, cuja força motriz é a lembrança. São diferentes pontos de vista direcionados a um exercício que em si não é contido por uma obra fechada: os modos de ser-em-comum são plurais, não cessam de se atualizar. No arquivo, aquilo que é guardado pela memória fica entre a perda e a posse; entre a angústia de perder algo e a ansiedade de mantê-lo sob o domínio sempre dinâmico, algo informe, dos modos como lembramos. Nesse sentido, se, por um lado, essa dialética parece impor uma negatividade, por outro, mostra que as condições sob as quais o Outro permanece conosco possuem um potencial sempre renovado de presença. Esses parecem ser traços marcantes d'*O livro das semelhanças*: sua capacidade de mostrar a tensão inerente a esse direcionamento ao comum presente na poesia contemporânea, testar seus limites e expor as contradições que a constituem.

*Este texto é dedicado à memória de Pedro Henrique Caldeira Porto
(24/02/1996 – 04/04/2025)*

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, G. M.; CÁMARA, M. C. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ANDRADE, A. et al. Arquivo. In: PEDROSA, C. et al. (Org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018a.
- ANDRADE, A. et al. Endereçamento. In: PEDROSA, C. et al. (Org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b.
- BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- MARQUES, A. M. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MORAES, P. O poema como artefato n’O livro das semelhanças, de Ana Martins Marques. *Texto Poético*, v. 15, p. 46-62, 2019.
- NANCY, J-L. *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

PAZ, O. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEDROSA, C. A poesia e a prosa do mundo. *Gragoatá*, v. 15, n. 28, p. 27-40, 2010.

SCHUBACK, M. de S. C. Prefácio. In: NANCY, J-L. *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

LUCAS VINICIUS VEBBER CARDENAS é graduado em Letras - Português (2025) pela Universidade Federal do Paraná e mestre em Estudos Literários (2025) também pela UFPR. Atualmente, é doutorando pela mesma instituição e bolsista CAPES. Contato: vebber.lucas@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9512056216516630>.

“É UMA FOTOGRAFIA MUDA. ESTE LIVRO É UM SILENCIO”: CONSIDERAÇÕES SOBRE A INCOMUNICABILIDADE EM A *HORA DA ESTRELA*

— LEANDRO ANTognoli CALEFFI

RESUMO

O presente artigo busca analisar como a incomunicabilidade é formalizada em *A hora da estrela* (1977), a fim de pensar o que esse processo revela sobre o Brasil da década de 1970. Para tanto, investigam-se a adversidade do sujeito letrado em face da representação do desvalido e a comunicação inoperante daquela a quem o direito ao grito nunca foi ofertado. Desse quadro emerge uma discussão profícua sobre a cisão entre a camada intelectualizada, e as classes desfavorecidas e a condição degradante do migrante nordestino em um cenário de modernização conservadora que lhe nega a plena integração. A hipótese aventada é a de que, ao trazer à baila tais questões, a narrativa clariceana tensiona impasses específicos da sociedade brasileira no período em que a novela foi publicada.

Palavras-chave: A hora da estrela; Clarice Lispector; Incomunicabilidade; Literatura e sociedade.

ABSTRACT

This article aims to analyze how incomunicability is formalized in A hora da estrela (1977), in order to reflect on what this process reveals about Brazil in the 1970s. To this end, it investigates the challenges faced by the literate subject in representing the marginalized, as well as the ineffective communication of someone who has never been granted the right to speak out. From this framework emerges a fruitful discussion on the divide between the intellectual class and the underprivileged, and on the degrading condition of the Northeastern migrant within a context of conservative modernization that denies full integration. The hypothesis proposed is that, by bringing these issues to the fore, Clarice Lispector's narrative exposes specific tensions within Brazilian society during the period in which the novella was published.

Keywords: A hora da estrela; Clarice Lispector; Incommunicability; Literature and society.

A impossibilidade de a palavra expressar a complexidade da experiência humana consiste em uma das principais linhas de força da ficção de Clarice Lispector. Em maior ou menor grau, toda a produção da autora incide sobre o fato de que, embora o “it”, o “âmago”, o “núcleo”, “o neutro”, não possa ser acessado pelo signo verbal, a verbalização corresponde à única maneira por meio da qual é possível à linguagem se aproximar do inominável. Como assinalou Benedito Nunes, “trata-se de uma escritura autodilacerada, em conflito com a realidade que se esvazia dentro dela, e cujo êxito, paradoxal, é ao mesmo tempo um fracasso da linguagem, articulando o indizível e à beira da mudez” (Nunes, 1995, p. 148).

Desse paradoxo desponta o caráter insuficiente da representação em face dos profundos enredamentos da existência, os quais não caberia à literatura deslindar. Daí talvez a emblemática afirmação da narradora-protagonista em *A paixão segundo G. H.* (1964), na qual se atribui ao insucesso da comunicação a via exclusiva de se atingir o inexpressível: “O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu” (Lispector, 2009, p. 176).

Em *A hora da estrela* (1977), pode-se dizer que um dos índices mais expressivos da impotência do signo verbal diz respeito à inviabilidade de Rodrigo S. M. acercar-se de Macabéa. Como se sabe, um dos grandes temas suscitados pela novela refere-se à adversidade de o sujeito letrado falar sobre uma condição social que lhe é antagônica. Tal impasse, como se buscará elucidar, é incorporado pela estrutura da obra, cuja composição é marcada por obstáculos de diferentes dimensões e amplitudes, os quais não apenas impedem o pleno desenvolvimento do relato, mas também problematizam o discurso do intelectual como emissário oficial do desvalido.

Logo na chamada “Dedicatória do leitor (Na verdade Clarice Lispector)”, é possível entrever diversos impedimentos, os quais dão a ver tanto o caráter conflituoso daquele que enuncia quanto a natureza aporética do objeto em questão. No início do segmento, Rodrigo S. M. (ou Clarice?) imputa à narrativa uma acepção rebaixada — “esta coisa aí” (Lispector, 1977, p. 7) —, ao mesmo tempo que a endereça a figuras eminentes da música erudita. Essa incongruência parece estar associada à assimetria entre o emissor da cultura, cujo aporte educacional o coloca em uma posição acima dos demais indivíduos, e a retirante nordestina, a quem o acesso aos bens culturais sempre foi negado.

Na sequência, após fazer breve menção à história propriamente dita, o narrador-autor passa bruscamente a falar de si mesmo, como modo de se esquivar do assunto que lhe causa profunda perturbação. Daí talvez o estranho emprego do verbo “dedicar” no contexto, o qual adquire um inusitado sentido reflexivo: “Dedico-me à cor rubra muito escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue” (Lispector, 1977, p. 7). Como se poderá notar, a dicção do enunciador é caracterizada em todo o livro por profusas oscilações, movimento que parece mimetizar a tensionada relação entre criador e criatura, assinalada ora pela aproximação, ora pelo distanciamento. Como salienta Berta Waldman,

O autor/narrador começa por se abeirar de Macabéa como quem macera a afetividade e afia a atenção, não se suprimindo enquanto instância externa da narração; ao contrário, aproxima-se de sua personagem, adere a ela, estabelece com ela um elo afetivo de tal modo empático que, para se colocar no seu nível, ele se transforma a si próprio em sujeito do enunciado, em objeto a ser contado, o que imprime à narração um transcurso paralelo: um sujeito que se conta ao mesmo tempo que conta Macabéa, numa alternância de discurso direto e indireto, contíguos e deslizantes, um silhuetado no outro, um espelhado e identificado pelo outro (Waldman, 1980, p. 65).

Depois de expor ao leitor tudo aquilo a que se dedica, passando de seres imaginários a compositores clássicos, sem que haja entre esses elementos alguma conexão evidente, a voz enunciativa confessa ser um “eu enviesado”, que precisa da meditação para cair em um “vazio pleno” (Lispector, 1977, p. 7). Meditar, de acordo com ele, não demanda resultados, pois corresponde a um fim em si mesmo. Tal prática parece afigurar-se como mais uma maneira de Rodrigo S. M. desviar-se do tópico central, uma vez que, ao contrário do silêncio requerido por essa ação, o fazer literário sempre possui determinados propósitos, os quais aparentam afligir aquele que assume o desafiador papel de revelar à vida uma experiência que não lhe compete.

A fim de se autojustificar perante possíveis acusações de falar sobre uma situação que lhe é desconhecida, o narrador-autor afiança que sabe de muita coisa que não viu, afinal, segundo ele, “Não se pode dar uma prova de existência do que é mais verdadeiro, o jeito é acreditar: acreditar chorando” (Lispector, 1977, p. 8). O apelo à credicé em detrimento da práxis é revelador da impotência da escrita em transformar o estado de coisas vigente. O pranto, por sua vez, parece se dever ao caráter desalentador da empreitada de falar sobre uma vivência que não lhe diz respeito.

Por mais que a obra ocorra “em estado de emergência e de calamidade pública”, Rodrigo S. M. alega que *A hora da estrela* corresponde a um livro inacabado, porque lhe faltam respostas. Essas, no caso, ficariam a cargo do leitor, não do intelectual, já incrédulo de que o seu trabalho possa surtir algum efeito no curso dos eventos. Na perspectiva de Gilberto Figueiredo Martins, “na busca fracassada por um discurso outro, o qual pudesse, de forma não ‘literária’, conferir a muitos o direito ao grito, as reflexões de Rodrigo/Clarice desdobram-se em questionamentos sobre o lugar e a natureza do modo de enunciar o que concerne ao povo” (Martins, 2007, p. 141).

Nesse caminho, a sentença final da seção – “Amém para nós todos” (Lispector, 1977, p. 8) – pode ser entendida como uma espécie de “salve-se quem puder”, tamanha a descrença do escritor de que sua arte seja capaz de implicar algum tipo de modificação na realidade. A esse respeito, igualmente notável é a menção ao tecnicolor, compreendido como forma de adornar a história e, assim, fazer com que o exercício da escrita seja talvez menos penoso àquele para quem a representação do outro significa um verdadeiro suplício: “O que me atrapalha a vida é escrever” (Lispector, 1977, p. 8).

Para além da dedicatória do autor, o conflito com que Rodrigo S. M. se vê às voltas também pode ser observado nos diversos títulos atribuídos à novela. Mais do que possibilitar diferentes caminhos interpretativos, a relação entre as diferentes nomeações aponta para um impasse. Note-se: o narrador-escritor confessa sentir-se culpado – “A culpa é minha” –, ao mesmo tempo que admite não poder agir em prol da personagem: “Eu não posso fazer nada”. Rodrigo chega a afirmar, inclusive, que o destino de Macabéa cabe a ela mesma – “Ela que se arranje” –, embora sugira que ela não viverá para tanto – “.Quanto ao futuro.” – e reconheça a impotência da nordestina em alterar por sua conta a situação na qual se encontra: “Ela não sabe gritar”.

A pretensa objetividade expressa por “Registro dos fatos antecedentes” se contrapõe à conotação multissensorial e algo melancólica de “Lamento de um blue”, “Uma sensação de perda”, “Assvio no vento escuro” e “História lacrimogênica de cordel”, os quais refutam a interpretação proposta anteriormente. “O direito ao grito”, por fim, alude ao caráter participativo do intelectual, o qual vê na palavra o meio pelo qual a ordem estabelecida poderia ser de algum modo transformada. No entanto, essa acepção contrasta com “Saída discreta pela porta dos fundos”, cuja significação remete a certo constrangimento por parte daquele que, desacreditado do poder revolucionário do seu ofício e tomado por significativa culpa de classe, deve retirar-se da cena sem fazer alarde.

Desta feita, a narrativa acaba por se configurar como um campo de disputas sem resposta definitiva, uma vez que a multiplicidade de abordagens se estabelece como um obstáculo à compreensão unificada, reforçando a impossibilidade de se efetuar uma leitura unívoca do texto. Sob esse enfoque, a pluralidade de nomes, cujos sentidos confrontam-se, faz ver o já mencionado ponto de vista irresoluto e hesitante de Rodrigo S. M. ao tentar se avizinhar de um estrato social que lhe é alheio.

Como se buscou asseverar, tanto na “Dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector)” quanto nos múltiplos nomes dados ao livro é possível avistar o impasse com que Rodrigo S. M. tem de se haver frente à representação do oprimido. Essa antinomia também se expressa nas primeiras páginas da narrativa, uma vez que a abertura de *A hora da estrela* não se constitui pela apresentação de Macabéa, cuja caracterização é gradativa e presença, adiada. Antes, o que se nota são dispersas elucubrações e despistamentos, os quais abrangem temas variados, algo desconexos, abarcando desde a origem do universo, os possíveis antecedentes da Pré-história, as adversidades do escritor frente ao fazer literário, até a impotência da literatura em provocar alguma modificação efetiva na vida presente.

Convém dizer que o adiamento da entrada da personagem nordestina em cena não deixa de figurar como um obstáculo ao andamento da história e uma forma do enunciador se desviar do assunto que lhe traz acentuado desconforto. Mesmo quando Macabéa toma o plano da ação, a presença de Rodrigo S. M. não deixa de se fazer notória, ainda que dissimulada pelo uso dos parênteses:

Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim. (Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona) (Lispector, 1977, p. 31).

A nordestina não acreditava na morte, como eu já disse, pensava que não — pois não é que estava viva? Esquecera os nomes da mãe e do pai, nunca mencionados pela tia. (Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos: o Inferno da liberdade. Mas continuarei) (Lispector, 1977, p. 45).

Glória, querendo compensar o roubo do namorado da outra, convidou-a para tomar lanche da tarde, domingo, na sua casa. Soprar depois de morder? (Ah que história banal, mal aguento escrevê-la.) (Lispector, 1977, p. 79).

Continuemos, pois, embora com esforço: madama Carlota era enxundiosa, pintava a boquinha rechonchuda com vermelho vivo e punha nas faces oleosas duas rodelas de ruge brilhoso. Parecia um bonecão de louça meio quebrado. (Vejo que não dá para aprofundar esta história. Descrever me cansa) (Lispector, 1977, p. 87).

Não são poucas as ocasiões nas quais o narrador-autor interrompe o correr do relato para ponderar sobre as contrariedades advindas do seu intento. Nessas passagens, ele ora faz referência ao incômodo causado pela atividade literária, ora questiona a legitimidade do seu discurso, ora assume não saber ao certo qual o registro linguístico mais adequado à enunciação, já que a sofisticação técnica que lhe cabe como sujeito letrado não está à altura da matéria tratada.

Em todos os casos, é patente o mal-estar do intelectual diante da representação do outro, o que o leva a todo momento a obstruir o desenvolvimento da narrativa, criando uma tensão contínua entre a necessidade de expressão e o anseio pelo completo silenciamento.

Digno de nota igualmente é o momento no qual Rodrigo S. M. decide, sem qualquer aviso prévio, suspender o enredo, a fim de preservar-se do aborrecimento que o outro social lhe desencadeia. Trata-se de mais uma expressão dos sucessivos atravancamentos da trama, cujo avanço, como foi dito, ocorre paradoxalmente pelo recuo. Sob esse prisma, não parece ser fortuito o fato de tal interrupção acontecer no momento no qual Glória recomenda que Macabéa se consulte com uma cartomante. Diante da possibilidade de que a personagem nordestina tenha algum futuro, o narrador-escritor responde com um fechamento, como se houvesse a sugestão do trágico desfecho da alagoana antes mesmo dele vir a termo.

Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro. O pequeno sucesso me invade e me põe no olho da rua. Eu queria chafurdar no lodo, minha necessidade de baixeza eu mal controlo, a necessidade da orgia e do pior gozo absoluto. O pecado me atrai, o que é proibido me fascina. Quero ser porco e galinha e depois matá-los e beber-lhes o sangue. Penso no sexo de Macabéa, miúdo mas inesperadamente coberto de grossos e abundantes pelos negros — seu sexo era a única marca veemente de sua existência

Ela nada pedia mas seu sexo exigia, como um nascido girassol num túmulo. Quanto a mim, estou cansado. Talvez da companhia de Macabéa, Glória, Olímpico. O médico me enjoou com sua cerveja. Tenho que interromper esta história por uns três dias (Lispector, 1977, p. 84).

Outra manifestação da incomunicabilidade presente na narrativa se constitui pela relação problemática entre Rodrigo S. M. e Macabéa. Como foi exposto, ora o narrador-escritor se apieda da personagem, ora confessa sentir intensa cólera por sua criatura. Essa conflituosa interação atesta a adversidade de o artista representar uma condição que lhe escapa, o que acaba não apenas por truncar o relato, mas também por colocar em xeque a posição das camadas privilegiadas como mensageiras eleitas daqueles a quem o direito ao grito nunca foi ofertado:

E assim se passava o tempo para a moça esta. Assoava o nariz na barra da combinação. Não tinha aquela coisa delicada que se chama encanto. Só eu a vejo encantadora. Só eu, seu autor, a amo. Sofro por ela (Lispector, 1977, p. 34).

Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiura e anonimato total pois ela não é para ninguém. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a magricela (Lispector, 1977, p. 82).

E esta é também a minha mais primeira condição: a de caminhar paulatinamente apesar da impaciência que tenho em relação a essa moça (Lispector, 1977, p. 21).

Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça (Lispector, 1977, p. 33).

Por esse ângulo, pode-se afirmar que a obra questiona os fundamentos do que se convencionou chamar de “arte engajada”, expondo as contradições que lhe são inerentes em um país marcado

por expressivas disparidades sociais. Contestando seus próprios alcances, sem oferecer possibilidade alguma de resolução para os imbrógllos apresentados, em *A hora da estrela*, conforme postula João Adolfo Hansen, “a ficção da unicidade do texto como obra implica sua impossibilidade mesma. Como o Machado de *Memórias Póstumas* ou no Rosa de *Grande Sertão: Veredas*, é obra não-obra, fraturada, e só funciona quando emperra” (Hansen, 1989, p. 113).

A variação de registro com que o enunciador compõe o narrado, ora valendo-se de uma linguagem solene, ora sucumbindo ao uso de frases feitas e lugares-comuns, também pode ser compreendida como um entrave ao desenrolar da trama. Esse expediente cria uma tensão constante entre a intenção daquele que narra e a maneira como ele efetivamente escolhe se manifestar, atribuindo ao texto um caráter sinuoso, de difícil apreensão:

O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida (Lispector, 1977, pp. 17-18).

Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de “força maior”, como se diz nos requerimentos oficiais, por “força de lei” (Lispector, 1977, p. 23).

E só eu é que posso dizer assim: “que é que você me pede chorando que não lhe dê cantando?” (Lispector, 1977, p. 34).

Mas nunca se sabe, quem espera sempre alcança (Lispector, 1977, p. 46).

Daí a impressão constante na obra de que algo importante devesse ser dito, mas que não consegue de fato sê-lo, como se o dever por parte do intelectual de denunciar os problemas do país não encontrasse saída possível diante de um contexto no qual seu papel passa a ser cada vez mais deslegitimado, e a arte torna-se refém dos interesses da sociedade de consumo e da indústria cultural. Por mais que Rodrigo S. M. afiance que relatar a trajetória de Macabéa consista em uma incumbência de seu ofício como escritor periférico, a profusão de clichês e de pieguices que ele utiliza para fazê-lo parecer depor ao contrário, como se o ponto de vista crítico, próprio à camada ilustrada da qual ele faz parte, fosse, de algum modo, contestado.

Dessa forma, a narrativa discute a mercantilização da arte, cujo processamento ocorreu de modo expressivo no contexto da década de 1970 no Brasil, período em que *A hora da estrela* veio a público. Compreendidas como mercadorias, em detrimento de seu valor cultural e social, as realizações artísticas passaram, nesse momento, a ser avaliadas apenas pelo seu substrato econômico, ocasionando a superficialidade e a diluição da autenticidade estética.

O discurso ao mesmo tempo ceremonioso e banal do narrador-autor, próprio à subliteratura, parece ser um índice dessa complexa dinâmica social. Como determina Gilberto Figueiredo Martins,

a arte autoral, artesanal e autêntica perde espaço frente aos ditames da indústria cultural (tendencialmente estandardizada, com circulação alargada e predominantemente mercantil). E o artista tem de se haver com os novos meios de divulgação e comunicação de massa (e sua lógica da instantaneidade e do efêmero) e com as muitas imposições e implicações do mercado, arcando com o consequente rebaixamento da sua função crítica e com a perda da autonomia do juízo (vistos agora tão-somente como anacrônicos valores matriciais da produção intelectual) (Martins, 2007, p. 136).

Esse movimento de adesão e de repulsa acaba por expor as contradições do artista cindido entre a participação política e a consciência de que sua atividade não altera a situação daqueles que pouco ou nada possuem. Em outras palavras, por meio da refutação da premissa de que caberia ao intelectual a obrigação de falar em nome daqueles que nunca tiveram o direito à participação no debate público, a narrativa clariceana chega a desmascarar o bom-mocismo da camada intelectualizada, trazendo à baila certo paternalismo e preconceito de classe do sujeito letrado em relação aos mais vulneráveis.

A esse respeito, lembre-se das diversas passagens nas quais o narrador-autor confessa ter ojeriza da pobreza ou da maneira pejorativa com que ele se refere a Macabéa e seus pares, denominando-os “gentinha” e “zé-povinho”. Recorde-se também da espécie de parábola, lida por Rodrigo S. M. na infância, na qual um velho se recusa a sair dos ombros de um jovem que o ajudou a atravessar um rio. Tal situação é comparada ao fato de a datilógrafa não querer se desgrudar de seu criador, em uma clara alusão de que cabe aos abastados levar os mais pobres nas costas.

Outro índice da incomunicabilidade na novela diz respeito à forma inoperante com que Macabéa se expressa. Ora a personagem não comprehende o que lhe é dito, ora interpreta as informações de modo unicamente literal, o que acaba por criar no leitor uma reação dupla: ao mesmo tempo que lhe provoca o riso devido à absurdade dos dizeres da datilógrafa, igualmente assinala a perversidade inerente a um corpo social que sempre negou aos mais pobres o direito à educação e à cultura. Nessas condições, não causa surpresa o fato de uma das primeiras falas da nordestina ser dirigida a um aparelho eletrônico e não a um interlocutor propriamente dito: “— Isso, moço, é indecência, disse ela para a rádio” (Lispector, 1977, p. 46).

Mais absurdos, ainda, são os “diálogos” empreendidos entre ela e Olímpico, os quais chegam a lembrar as conversas ilógicas comuns às peças teatrais de Samuel Beckett. Comparando a interação entre a alagoana e seu namorado àquilo que ocorre na dramaturgia do escritor irlandês, Wilker Leite de Sousa afirma: “De tão inócuas, tais conversas mais parecem choques de monólogos vazios (...) A falha na comunicação não se deve propriamente às palavras, mas ao vazio que representam, neste caso, a nulidade dos personagens envolvidos nesse processo” (Sousa, 2015, p. 35).

No primeiro encontro do casal, ambos param diante de uma loja de ferragens. Macabéa, com receio de que o silêncio significasse uma possível ruptura com o novo parceiro, lhe declara: “— Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor?” (Lispector, 1977, p. 54). Por mais que tal afirmação beire o ridículo, ou justamente por isso, causa interesse o apreço da nordestina por esse objeto, sobretudo o que essa identificação revela sobre a desumanização da personagem. Situada em uma sociedade que lhe nega a plena integração, resta à alagoana a insignificância, tal como um produto com vistas ao descarte. Por sua vez, o pronome de tratamento “senhor”, utilizado por ela para se referir a Olímpico, para além do suposto decoro requerido pela situação, expõe a subalternidade da datilógrafa em meio a um cenário em que sua existência parece corresponder a um acinte.

Em uma outra ocasião, Macabéa pergunta ao metalúrgico o significado de seu nome, assumindo não compreender o seu sentido:

Numa das vezes em que se encontraram ela afinal perguntou-lhe o nome.

— Olímpico de Jesus Moreira Chaves — mentiu ele porque tinha como sobrenome apenas o de Jesus, sobrenome dos que não têm pai. Fora criado por um padrasto que lhe ensinara o modo fino de tratar pessoas para se aproveitar delas e lhe ensinara como pegar mulher.

— Eu não entendo o seu nome — disse ela. — Olímpico?

Macabéa fingia enorme curiosidade escondendo dele que ela nunca entendia tudo muito bem

e que isso era assim mesmo. Mas ele, galinho de briga que era, arrepiou-se todo com a pergunta tola e que ele não sabia responder. Disse aborrecido:

— Eu sei mas não quero dizer!

— Não faz mal, não faz mal, não faz mal... a gente não precisa entender o nome (Lispector, 1977, p. 54-55).

Vale dizer que tampouco a nordestina entende o próprio nome, chegando a afirmar, inclusive, que preferiria nunca ser designada a ser chamada por uma nomeação que ninguém possui. O desejo de não ser nomeada parece corresponder à dessubjetivação da personagem, cuja humanidade é negada por uma estrutura social caracterizada pela exclusão. Daí talvez o fato irônico de o nascimento da alagoana ter sido jurado a Nossa Senhora da Boa Morte, espécie de prenúncio de seu lastimável percurso, cujo apogeu, como é sabido, é deflagrado somente no instante do seu finamento.

No momento em que a comunicação entre Macabéa e Olímpico se prolonga e as personagens tentam falar sobre si mesmas, o que se nota é uma conversação ineficiente, cuja incoerência provoca não apenas agudo constrangimento no leitor, mas também certa animosidade entre os participantes:

Ele: — Pois é.

Ela: — Pois é o quê?

Ele: — Eu só disse pois é!

Ela: — Mas “pois é” o quê?

Ele: — Melhor mudar de conversa porque você não me entende.

Ela: — Entender o quê?

Ele: — Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!

Ela: — Falar então de quê?

Ele: — Por exemplo, de você.

Ela: — Eu?!

Ele: — Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.

Ela: — Desculpe mas não acho que sou muito gente (Lispector, 1977, p. 58-59).

Incapaz de compreender a função fática da linguagem, Macabéa indaga Olímpico sobre o significado exato da expressão “Pois é”. Por mais que o rapaz lhe dê uma explicação plausível, a nordestina ainda o questiona, causando-lhe considerável irritação. O apelo à mudança de assunto, por parte do metalúrgico, também não surte efeito, uma vez que a jovem insiste em saber a que precisamente seu interlocutor se refere. Impacientado de vez, Olímpico convoca a alagoana a trocar de tópico conversacional, ao que ela rebate com um questionamento, haja vista a sua completa incompreensão do enunciado.

Se o objetivo primeiro da linguagem é o entendimento mútuo entre os presentes, o que se observa, nesse caso, é o exato oposto. Da mesma forma que ambos não sabiam passear, na medida em que o direito ao lazer nunca lhes foi concedido, eles também não sabem ao certo o que dizer um ao outro. Quando Olímpico pede a Macabéa que fale sobre si mesma, a personagem esboça um expressivo assombro, como se sua condição estivesse apartada dessa categoria. A devolutiva da retirante ao namorado é elucidativa do grau de objetificação a que ela está submetida em uma sociedade marcada pela marginalização: “Desculpe mas não acho que sou muito gente”.

Note-se, ainda, que, ao contrário das falas do rapaz, as da datilógrafa se constituem majoritariamente por indagações. De modo irônico, a única afirmação da alagoana ocorre

justamente quando há a autoconstatação de sua inumanidade. Como já se falou, se por um lado a incompreensão da nordestina chega a provocar riso no leitor; por outro, tal interação verbal não deixa de aludir a um fato trágico da realidade brasileira, convertendo a comicidade da cena em uma pesarosa ratificação do caráter segregador de um país que sempre negou aos mais pobres o direito à palavra.

Leia-se mais um fragmento do “diálogo” empreendido entre Macabéa e Olímpico:

Ele: — Mas todo mundo é gente, meu Deus!
Ela: — É que não me habituei.
Ele: — Não se habituou com quê?
Ela: — Ah, não sei explicar.
Ele: — E então?
Ela: — Então o quê?
Ele: — Olhe, eu vou embora porque você é impossível!
Ela: — É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?
Ele: — Pare de falar porque você só diz besteira! Diga o que é do seu agrado.
Ela: — Acho que não sei dizer.
Ele: — Não sabe o quê?
Ela: — Hein?
Ele: — Olhe, até estou suspirando de agonia. Vamos não falar em nada, está bem?
Ela: — Sim, está bem, como você quiser.
Ele: — É, você não tem solução. Quanto a mim, de tanto me chamarem, eu virei eu. No sertão da Paraíba não há quem não saiba quem é Olímpico. E um dia o mundo todo vai saber de mim.
— É?
— Pois se eu estou dizendo! Você não acredita?
— Acredito sim, acredito, acredito, não quero lhe ofender (Lispector, 1977, p. 59-60).

Embora seja igualmente espoliado, o metalúrgico, ao contrário da datilógrafa, se sabe gente, daí seu espanto diante da resposta um tanto quanto impactante da namorada. Ao utilizar o verbo “habituar” sem o complemento de sentido obrigatório, a afirmação lacunar da alagoana é reveladora de sua desumanização. Quando Olímpico lhe pede algum esclarecimento, é notável o grau de alienação da personagem a respeito da própria condição. Sem saber como reagir a tamanho disparate, mais uma vez o rapaz se vale da função fática da linguagem, a fim de mudar o rumo da conversa, cujo teor lhe provoca expressivo aborrecimento. No entanto, a retirante não o comprehende, questionando-o, novamente, sobre a sua declaração.

Diante disso, Olímpico se enfurece de fato, chegando à conclusão de que é impossível estabelecer alguma troca efetiva com sua interlocutora. Mais significativa, porém, é a reação da moça, a qual confessa só saber ser impossível, já que sua vida é marcada pela não realização de suas possibilidades. Dado que a “delicadeza essencial” da personagem não encontra correspondência no cenário degradante no qual ela se vê imersa, sua experiência acaba por se caracterizar pela inviabilidade. A ela é incabível verbalizar o que se passa em seu interior, na medida em que sua expressão se vê obstruída pela precariedade de sua condição social.

Por mais que Macabéa não tenha plena consciência de sua posição, não deixa de ser evidente certa inquietação da personagem acerca da degradação que lhe é imposta: “Que é que eu faço para conseguir ser possível?”. Por sua vez, a ausência de resposta de Olímpico diante dessa pergunta

atesta a incapacidade de a datilógrafa transpor o impasse com o qual se vê às voltas em face de um corpo social que lhe nega a cidadania.

À vista do que foi apresentado, impõe-se a indagação: em que medida as diversas manifestações da incomunicabilidade em *A hora da estrela* dão a ver as tensões da sociedade brasileira à época de publicação da narrativa? Partindo do pressuposto de que “os antagonismos não resolvidos na realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes de sua forma” (Adorno, 2008, p. 18), é possível aventar que a novela clariceana internaliza certas antinomias da década de 1970 no Brasil, sobretudo no que tange à ruptura entre o intelectual e as classes populares. Dito de outra maneira: ao pôr em cena a adversidade de Rodrigo S. M. avizinhar-se do outro social, a obra parece sondar a cisão entre os emissores da cultura e as camadas oprimidas observada nesse período no país.

Conforme assinalou Roberto Schwarz, a partir de 1964, com o golpe militar, as pontas entre o sujeito letrado e o outro de classe foram cortadas, motivo pelo qual foi possível a existência de uma hegemonia cultural de esquerda no cenário nacional, a despeito da repressão imposta pelo regime. Pensando especificamente na década de 1970, contexto em que a narrativa veio a público e fase posterior ao decreto do Ato Institucional nº 5, no qual as possibilidades revolucionárias foram de fato suspensas e a crença em uma modernidade integradora passou a ser infactível, o vínculo entre os indivíduos ilustrados e a classe trabalhadora foi efetivamente solapado:

O seu domínio [o da hegemonia cultural de esquerda], salvo engano, concentra-se nos grupos diretamente ligados à produção ideológica, tais como estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte raciocinante do clero, arquitetos etc., — mas daí não sai, nem pode sair, por razões policiais. Os intelectuais são de esquerda, e as matérias que preparam de um lado para as comissões do governo ou do grande capital, e do outro para as rádios, televisões e os jornais do país, não são. É de esquerda somente a matéria que o grupo — numeroso a ponto de formar um bom mercado — produz para consumo próprio. Esta situação cristalizou-se em 64, quando grosso modo a intelectualidade socialista, já pronta para prisão, desemprego e exílio, foi pouparada. Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontas entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdistas, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos esta solução de habilidade durou até 68, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semi-clandestinidade (Schwarz, 2008, p. 71-72).

Isso posto, não seria impróprio pensar que a impossibilidade de Rodrigo S. M. se pôr no mesmo nível da personagem, formalizada na narrativa por impedimentos de variadas ordens, captura, em nível literário, um processo social específico da conjuntura brasileira. Revelam-se, com isso, as contradições de um projeto modernizador, cuja implementação sempre previu a ruptura entre os emissores da cultura e os demais segmentos da sociedade.

De sua parte, a comunicação inoperante de Macabéa faz ver a degradação a que ela está submetida em um cenário que imputa aos menos abastados a condição de seres desumanizados. Sendo-lhe negado o acesso à educação e à cultura, o domínio da linguagem por parte da retirante se vê deteriorado, fator que compromete não apenas sua visão de mundo, mas também a compreensão que ela tem de si mesma. Nesse caminho, a ausência desses recursos reforça seu apartamento, perpetuando um ciclo de desigualdade que sempre a mantém à margem do tecido social. Como afiança Judith Rosenbaum, “No caso de Macabéa, à alienação social junta-se a de si mesma, tornando-a duplamente excluída” (Rosenbaum, 2021, p. 367).

Daí o desajuste da nordestina na cidade grande e a inviabilidade de que ela se constitua como sujeito verdadeiramente livre e autônomo. Nas palavras de Vilma Arêas, “A inacessibilidade dos bens materiais e culturais, em suma, sua condição de pária social, faz dela um ser inacabado pela impossibilidade de desenvolvimento adequado. Em suma, Macabéa não é um ser humanizado em sentido profundo, e essa é a fratura que o livro procura expor” (Arêas, 2020, p. 94).

No que diz respeito ao ambiente em que se vê inserida, denominado como uma “cidade toda feita contra ela” (Lispector, 1977, p. 19), a Macabéa não é possível a integração ao contexto urbano. No lugar de melhores condições de subsistência, supostamente engendradas pela modernização do país, a personagem tem de se haver com a privação alimentar, o desemprego, a habitação precária, a falta de acesso aos bens culturais, o alijamento do debate coletivo e a alienação promovida pelos meios de comunicação de massa e pela sociedade de consumo.

Os princípios básicos da cidadania, por seu turno, lhe são absolutamente negados. Em vez da igualdade, a segregação social; da liberdade e da autonomia, a sujeição; da participação ativa nas decisões sociais e políticas, a exclusão; da justiça, a opressão; da solidariedade, a desumanização. Não causa perplexidade, pois, o fato de a alagoana figurar como uma espécie de ser “pré-moderno”, o que expõe o caráter conservador do processo modernizador empreendido no Brasil no período de publicação da obra, cuja implementação sempre supôs a marginalização das classes mais baixas, a fim de perpetuar estruturas de poder intentas a beneficiar apenas uma pequena parcela da população. Como ressalta Hermenegildo José Bastos,

O esvaziamento da modernidade é agravado pelo fato de que isso está ocorrendo em um país obrigado a encenar a modernidade pra [sic] inglês ver. N'A hora da estrela, como em tantas outras obras brasileiras, narra-se a coexistência de dois tempos diferentes — o moderno e o pré-moderno, isto é, narra-se o esvaziamento da modernidade numa sociedade que não cumpriu integralmente o ciclo histórico, o esgotamento de algo antes de sua implantação real. N'A hora da estrela, uma sensibilidade pré-moderna, a de Macabéa, é jogada num mundo para além do moderno, um mundo de imagens, em que tudo foi convertido em espetáculo (Bastos, 2002, p. 143).

Em vista disso, o desfecho trágico da personagem, ao final da história, evidencia a incapacidade de a jovem prosperar em uma sociedade na qual os antagonismos de classe sempre se mostram irresolvidos. Frente a esse impasse, cuja transposição se mostra irrealizável, a única saída que lhe resta é a morte, emblema maior do poder arrasador da chegada dos “novos tempos” sobre os mais pobres. Não se trata de algo inesperado, assim, que a única referência à transformação social no texto tome a forma de uma alegação sob suspeita: “O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito” (Lispector, 1977, p. 96, grifo nosso).

Ao trazer à tona a inviabilidade de o sujeito letrado dar representação literária ao despossuído e a ruína desses indivíduos na metrópole modernizada, *A hora da estrela* problematiza o advento do “novo”, tensionando as aporias que lhe são imanentes. Desse quadro, como se afirmou, emerge uma discussão contundente sobre o papel do artista e do intelectual em um contexto marcado pela desagregação entre os diferentes agentes sociais, o estatuto da arte em uma conjuntura na qual impera o fetichismo da mercadoria e a respeito do lugar do outro de classe em um cenário caracterizado pela marginalização infligida aos menos favorecidos.

Em vez de evocar a ideia de uma passagem desimpedida, a novela alude a uma obstrução. No lugar da pretensa conciliação entre as classes, enuncia-se a dissociação sistêmica entre duas experiências

sociais não mais aptas a se articular. Em substituição a um suposto apaziguamento das tensões pela literatura, encontra-se no impasse a forma mais adequada de expressar os rumos tomados por um corpo social, cuja modernização nunca prescindiu da preservação do atraso.

Constituindo-se como uma espécie de formalização a contrapelo do horizonte otimista encetado tanto pelo desenvolvimento econômico quanto pela “abertura” democrática, que despontava no país ao final da década de 1970, o texto clariceano acaba por desmascarar a verdadeira natureza de uma “distensão” política, cujo substrato conservador e autoritário se manteve inalterado, a despeito do que era propagado pelo senso comum e pela ideologia vigente à época de publicação da narrativa.

Para falar novamente com G. H., se a falha da construção é o meio pelo qual é possível à literatura clariceana alcançar o indizível, em *A hora da estrela*, a incomunicabilidade é, paradoxalmente, a forma mediante a qual a novela parece dizer sobre o Brasil do seu tempo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos: a trama do tempo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2020.
- BASTOS, Hermenegildo José. O custo e o preço do desleixo: trabalho e produção n'A hora da estrela. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 6, 2002, p. 141-150.
- HANSEN, João Adolfo. Uma estrela de mil pontas. *Língua e Literatura (USP)*, v. 17, 1989, p. 107-122.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MARTINS, Gilberto Figueiredo. O mundo dos outros: dados preliminares para um trabalho de cartografia (Leitura de A hora da estrela). *Ângulo*, v. 111, 2007, pp. 134-144.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- ROSENBAUM, Yudith. Escrevendo o impossível: embates entre narrador e personagem em A hora da estrela, de Clarice Lispector. In: DINIZ, Júlio (Org.). *Quanto ao futuro, Clarice*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo; PUC-Rio, 2021, p. 357-372.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 70-111.
- SOUSA, Wilker Leite de. *O fim do eu e o mim sem fim: a crise do narrador em Malone meurt e A hora da estrela*. 2015. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, 2015.
- WALDMAN, Berta. Armadilha para o real: uma leitura de A hora da estrela, de Clarice Lispector. *Remate de Males*, v. 1, 1980, p. 63-70.

LEANDRO ANTOGNOLI CALEFFI é graduado em Letras pela Universidade de São Paulo (2014) e mestre em Literatura Brasileira pela mesma instituição (2025). Contato: leandro.caleffi@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3987449442002776>.

JORGE LUIS BORGES E OS NARRADORES DE SEGUNDA MÃO DE *EL INFORME DE BRODIE (1970)*

— UMBERTO LUIZ MIELE

RESUMO

O escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) lança, em 1970, uma coleção de onze contos inéditos, reunidos no livro *El informe de Brodie*. Definidos desde o Prólogo como relatos “diretos e realistas”, distinguem-se dos “barrocos e labirínticos” da sua contística anterior (*Ficciones* [1944] e *El Aleph* [1949]) pela temática local. O objetivo deste artigo é analisar o papel do narrador nos contos que revisam a obra do escritor e alguns posicionamentos estéticos e político-culturais do passado, enquanto operam para resgatar uma voz que se perde. Borges utiliza-se de narradores informantes e histórias escutadas de segunda mão para elaborar ficcionalmente contos que tentam resgatar essa voz por meio de segundos narradores que muitas vezes entram em choque consigo mesmos ou com suas fontes.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges; Literatura argentina; Voz narrativa; Contos; Ficção

ABSTRACT

Argentine writer Jorge Luis Borges (1899-1986) launched, in 1970, a collection of unpublished short stories, collected in *El informe de Brodie*. Defined since the Prologue as “direct and realistic” reports, they are distinguished from the “baroque and labyrinthine” ones of his previous short story collections (*Ficciones* [1944] and *El Aleph* [1949]) due to their local subject matter. The objective of this article is to analyze the role of the narrator in the short stories that review the writer’s work and some aesthetic and political-cultural positions of the past, while attempting to recover a voice that has been lost. Borges uses informant narrators and secondhand stories to fictionally elaborate stories that try to rescue this voice through second narrators who often clash with themselves or their sources.

Keywords: Jorge Luis Borges; Argentine literature; Narrative voice; Short stories; Fiction.

INTRODUÇÃO

Como parte das comemorações dos setenta anos, e em pleno processo de canonização e consagração da sua obra no circuito literário mundial, o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) lança, em 1970, uma aguardada coleção de novos contos, reunidos na coletânea *El informe de Brodie*¹. Definidos desde o Prólogo como relatos “diretos e realistas”, distinguem-se dos “barrocos e labirínticos”, cosmopolitas e eruditos, da sua contística anterior (*Ficciones* [1944] e *El Aleph* [1949]) pela temática, histórias e personagens locais. Nos onze contos, Borges faz a revisão da sua obra, de alguns posicionamentos estéticos e político-culturais e opera para resgatar uma voz que se perde; coloca-se como ouvinte e utiliza-se de narradores informantes, partindo de histórias escutadas ou relatos orais que circulam pela comunidade para elaborar suas ficções, dando voz a um narrador que muitas vezes entra em choque consigo mesmo ou com suas fontes. Este artigo pretende analisar como a disputa pelo relato nesses contos tardios do escritor argentino se apresenta desde mesmo a sua constituição, e como a estratégia de apresentar narradores em conflito se desdobra em múltiplas versões, mostrando um escritor conhecedor do ofício e mestre no manejo de vozes, fontes e pontos de vista narrativos.

A estratégia de narrar de segunda mão e desde múltiplas fontes é delineada nas primeiras palavras – “Dicen” – e sentença do primeiro conto da coletânea, “La intrusa”, relato conciso, seco e implacável de um ato brutal – o feminicídio da personagem Juliana Burgos pelos irmãos apaixonados Cristián e Eduardo Nilsen. A narrativa começa com um boato que circula em voz baixa na noite do velório de Cristián: “Dicen (lo cual es improbable) [...]” (Borges, 1974, p. 1025). A afirmação dubitativa traz a instabilidade do relato oral para a narrativa e dá voz ao dizer do outro – são os outros que falam, são histórias que circulam sem autoria definida e veracidade comprovada que o narrador-ouvinte “Borges” pereniza em texto escrito.

La escucha tiene esa naturaleza oscilante entre la ficción, el deseo de ficción y la realidad, que marca los encuentros de Borges con algunos protagonistas de la era de los guapos: invenciones necesarias o regalos que la realidad hace a la imaginación. Son historias de estatuto confuso: cuentos, invenciones significativas o hechos retocados por la imaginación (Sarlo, 2019a, p. 193).

Este narrador, que muitas vezes se confunde intencionalmente com o Borges empírico, tem seu modelo declarado no relato “La intrusa”, que é disparado pela conversa sussurrada naquela noite. “Dicen” dá o tom baixo e contido que o velório exige (velório, cena emblemática deste conto: o local onde circula livremente, à meia voz, o relato de um crime brutal e impune), e constitui o narrador que seguirá pelos demais contos; “dicen” entrega a estratégia narrativa do contar de segunda mão, sem preocupar-se em ser fiel à realidade ou apresentar a versão definitiva, mas apenas mais uma.

A mesma estratégia se desdobra nos contos seguintes. Em “El indigno”, o narrador-personagem “Borges” anda pelas ruas de Buenos Aires e recorda a história que ouviu do livreiro Fischbein, a quem concede a palavra do segundo parágrafo até o final do relato e de quem ouve em tom de confidênci: “Voy a revelarle una cosa....” (Borges, 1974, p. 1029). No conto seguinte, Rosendo Juárez procura o narrador para contar a sua versão da história já contada por esse mesmo narrador, sob outro ponto de vista (em “Hombre de la esquina rosada”, de 1935). Em “El otro

1. *El informe de Brodie* é formado por um Prólogo e onze contos: “La intrusa”, “El indigno”, “Historia de Rosendo Juárez”, “El encuentro”, “Juan Muraña”, “La señora mayor”, “El duelo”, “El otro duelo”, “Guayaquil”, “El Evangelio según Marcos” e “El informe de Brodie”. Foi lançado em agosto de 1970, em Buenos Aires, pela editora Emecé.

duelo”, o narrador se apoia em várias fontes: no relato referido pelo filho do novelista Carlos Reyles, pelo capitão Nolan, pelo capataz Laderecha que, por sua vez, “había recibido por tradición oral ciertos pormenores que ahora traslado sin mayor fe, ya que el olvido y la memoria son inventivos” (Borges, 1974, p. 1058). Em “Guayaquil”, a disputa é para decifrar a veracidade de documentos que poderiam jogar luz sobre a versão de um dos personagens históricos; em “El Evangelio según Marcos”, a tragédia acontece pela má interpretação da leitura da Bíblia. No conto que encerra a coletânea, o relato de segunda mão se transfere do oral para o escrito – está na carta escrita pelo missionário David Brodie à “Sua Majestade”, encontrada em meio a um antigo exemplar das *Mil e uma noites* e que é transcrita pelo mesmo narrador que se alterna e multiplica nos onze contos breves de *El informe de Brodie*.

No relato de “Juan Muraña”, a cisão entre os narradores se torna explícita e autoparódica. O narrador “Borges”, autor de *Evaristo Carriego*, se encontra com o sobrinho ficcional do valentão Muraña em uma viagem de trem ao subúrbio, Emilio Trápani, e é por ele desafiado: “– Me prestaron tu libro sobre Carriego. Ahí hablás todo el tiempo de malevos. Decime, Borges, vos, ¿qué podés saber de malevos?” (Borges, 1974, p. 1044). Trápani então assume a narrativa e conta a sua história com uma conclusão racional para a morte do personagem, que é por sua vez problematizada pelo narrador “Borges” que volta ao final do relato. Disputa-se aí a autoridade sobre o relato: Trápani viveu entre os malevos dos subúrbios de Buenos Aires; “Borges”, externo a esse mundo, diz ter se documentado para escrever, ao que o outro responde: “A mi los documentos no me hacen falta; yo conozco a esa gente” (Borges, 1974, p. 1044) (o mesmo conflito que pode desdobrar-se em confronto entre o letrado e o oral, entre o pesquisado, escutado, obtido de “segunda mão”, e o conhecimento que só a vida vivida concretamente pode dar).

NARRADOR EM CONFLITO

Além da presença ostensiva desse narrador ambíguo, da temática local, do aproveitamento da tradição popular e do relato oral, da apropriação de obras e temas literários locais e universais que esses contos possuem em comum, também é frequente o cenário de trânsito entre o rural e o urbano onde vivem personagens simples, rústicos e de “pobreza imaginativa”, como os *gauchos* de “El otro duelo”, vítimas de conflitos e confrontamentos como lutas, desafios, guerras, embates artísticos ou intelectuais.

Esse narrador em conflito representa uma mudança importante em relação à obra ficcional anterior de Borges, iniciada com “Hombre de la esquina rosada”, conto que inaugura a série dedicada a *orilleros e cuchilleros*. Se o “Borges” narrador-ouvinte daquele conto apenas transcreve o relatado, como afirma Annick Louis (2008, p. 338), “sin enmarcarlo, apareciendo sólo de manera implícita, hasta el momento en que, al final, el ‘narrador segundo’ explicita el nombre del ‘narrador primero’², a quien relata la historia del asesinato de Francisco Real (que resulta ser la suya)”, em “La intrusa” esse “narrador primeiro” aparece e ocupa a cena, “apropiándose de un relato del arrabal acerca del cual existen varias versiones, y rivalizando por él, de modo de demarcar su territorio (...)” (Louis, 2008, p. 338). Alguns temas e locais se repetem entre os dois contos – o prostíbulo ou *conventillo*; as figuras femininas oriundas desse espaço e objetos de desejo (mas também de troca, de compra e venda); o desafio à coragem seguido de duelo ou de morte; os

2. O “narrador primero” é aquele que deixa sua marca no relato, apresentando-se ou apresentando o relato, “o simplemente porque encarna una instancia de transcripción, le pone un título, sitúa un epígrafe, o porque se le pueden atribuir otras decisiones paratextuales. El ‘narrador segundo’ es aquel que aparece como fuente de un relato, transcripto por el narrador primero; o quien redacta un texto, que es enmarcado por el ‘narrador primero’” (Louis, 2008, p. 338).

crimes impunes; o narrador intrometido; o ambiente entre o rural e o urbano; a presença de público, os comentários populares. A valentia e o valor pessoal mais fortes que a lei e a ordem estatais também são comuns a eles (e também a “Juan Muraña”, que remete de forma parcial àquele mundo) e são temas resilientes na poética ficcional do escritor. “La intrusa” remete ainda à grande variedade de textos que Borges escreveu a partir do tema do duelo: “Juan Muraña”, “Historia de Rosendo Juárez”, “La noche de los dones”, “El fin” e “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1824-1874)”. Todos representam de alguma forma o protótipo do valentão, predisposto ao desafio, ao duelo e ao confronto, reconhecido e famoso pela destreza no manejo de arma branca, normalmente capangas a soldo de algum político ou caudilho local. São personagens violentos, com muitas mortes, marcas e desafios nas costas.

A estratégia de usar narradores informantes é útil para

escamotear al narrador la legitimidad de su relato y todo realismo. Se enfrentan con la estética de Borges de los años treinta y cuarenta, la cuestionan, la repreueban y proponen un conocimiento directo del mundo que el narrador presume conocer, hasta que él mismo parece aceptar que es un impostor (Louis, 2008, p. 345).

O escritor retoma em *Brodie* procedimentos narrativos, como a entrada em cena do narrador no final do relato para interpretar e comentar a história, mesclando-os com esse narrador-ouvinte que coloca a si mesmo em cena, sendo um dos procedimentos utilizados para “denunciar la confusión entre realismo y realidad, entre realismo y verdad” (Louis, 2008, p. 337). Em alguns momentos, esses textos que revisam a obra são autoparódicos, expondo “una beligerancia respecto de las propuestas ideológicas que aparecen en otros textos suyos” (Louis, 2008, p. 337), criando no leitor a impressão de que o escritor está ironizando e criticando a si mesmo, como acontece de maneira exemplar em “Historia de Rosendo Juárez” e em “Juan Muraña”, com personagens que questionam a autoridade do autor-narrador, erudito e urbano, em escrever esse tipo de relato de origem oral e suburbana.

Outra característica que distinguiria o narrador de *Brodie* daquele de *Ficciones* e *El Aleph* (obras que redefiniram o gênero breve do conto a partir da sua publicação) é que este narrador de 1970 pode ser considerado um senhor já envelhecido, famoso, autor de obra escrita e reconhecida (foi ele quem escreveu e quem escreve no momento), pertence a Buenos Aires, tem interesse pelas *orillas*, *malevos*, arrabaldes e pelo escritor Evaristo Carriego; guarda a memória de outra época (que desapareceu), transforma a oralidade em escritura. É um narrador que se exibe, exibe seu artifício, instaurando a rivalidade desde a narração. Para Louis (2020, 23min), de relatar confrontamentos entre personagens como *cuchilleros* e *gauchos*, Borges passa a relatar confrontamentos pelo relato e pela obra artística. A ficção derivaria então da exposição de rivalidades intelectuais e artísticas.

A PROBLEMATIZAÇÃO DO REALISMO

Ao colocar essa coleção de onze relatos organizados em um volume, com um Prólogo que se quer explicativo e algo enganoso, Borges fratura a relação entre o narrado e o real. Como dito, *Brodie* articula vários elementos da poética anterior exercitada em ficções e teorizada em ensaios, e pode ser pensado como uma espécie de testamento do autor, que incorporaria traços de quem testemunha não a realidade, mas os relatos contados por outros sobre ela e que chegaram até ele. O

caráter testemunhal do livro estaria fundado na ideia de relatos diretos – são diretos porque são uma versão que o autor vai privilegiar pela apropriação de traços aleatórios, que não correspondem ao referencial (ou ao real). Nesse sentido, os contos de *Brodie* podem ser, como quer o escritor, considerados pertencentes ou incorporando algumas características do realismo literário, estabelecendo um diálogo com a problemática que esse gênero colocava naquele momento da obra do escritor e no contexto dos embates culturais dos anos 1960-1970 na América Latina. Assim, ao adotar a estratégia de escamotear o narrador, o escritor tira dele a legitimidade do relato e da preocupação realista, em oposição às estéticas literárias que predominavam na época, especialmente o realismo e o naturalismo.

Las polémicas sobre el realismo en la Argentina pertenecen en rigor al siglo XX, y conocieron dos momentos de mayor intensidad: uno, iniciado en el marco de las disputas entre Florida y Boedo, culmina en los años treinta. Las colaboraciones de Borges en Sur, verdadero manifiesto disperso contra las prescripciones de la poética realista, sumadas a las ficciones narrativas que publicó desde mediados de esta década, son su herencia más conspicua. El segundo, en los años sesenta, se proyecta sobre el fondo de los debates internacionales acerca del realismo socialista, realismo crítico y vanguardias que recorrían el campo de la izquierda (Gramuglio, 2002, p. 29).

As discussões desbordam do campo estético para o campo ideológico, político e social. A arte voltada para o conhecimento da realidade e ao combate à alienação, em oposição à arte de vanguarda ou à arte pela arte, eram questões que estavam colocadas naqueles anos onde o realismo estava ligado intrinsecamente à arte revolucionária, que “aspiraría a conocer la realidad para transformarla. Y para llegar al pueblo al que está destinado, para ser efectivamente popular, ese arte no debe ser artificioso sino sencillo” (Gramuglio, 2002, p. 33). A simplicidade é, por sinal, ironizada no Prólogo de *Brodie* pelo autor quando, discorrendo sobre os contos da coletânea, diz que “no hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que lo sea (sencillo), ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad” (Borges, 1974, p. 1021). Acima de todas as disputas, para o escritor o que parecia interessar era o embate no campo da teoria literária, da problematização das formas de representação, a forma de pensar o que é a literatura e a convicção de que não é pela imitação da realidade e reprodução de alguns traços que se vai alcançar os enigmas da vida. É contra essa visão que o escritor se propõe a desconstruir usando as próprias armas do gênero – a redação de contos diretos e realistas; relatos discretos, austeros, que dispensam adornos ou surpresas –, a própria matéria narrada é contundente, revela uma sociedade violenta, erguida e movida pelo conflito, que faz do enfrentamento uma prática presa em um tempo circular.

Ao analisar a *novela argentina* dos anos 1970-1980, subsequentes portanto à publicação de *Brodie*, Sarlo coloca a questão da crise da representação realista como a crise da sua hegemonia, como tendência estética que trabalha sobre problemas “constructivos, de intertextualidad, de procesamiento de citas, de representación de discursos, de relación entre realidad y literatura o de la imposibilidad de esta relación” (Sarlo, 2019b, p. 329). Tal *novela* havia alcançado um nível de elaboração sofisticada que exigia do seu leitor informação e atenção para seguir tramas e alusões, e tinha consciência sobre os limites da representação realista, de que não é possível ter confiança ilimitada nas suas possibilidades. Havia ainda certa pressão que cobrava posicionamento do escritor perante o real e o contexto sociopolítico, discurso assumido pela esquerda desde os anos 1960.

Claudia Gilman estudou os embates intelectuais na América Hispânica e registra a emergência e preponderância do debate sobre arte e revolução. A conversão do escritor em intelectual era não só o que predominava no campo literário, no continente, no período: era o que se esperava dele. O modelo deveria ser o realismo e o questionamento político-ideológico sobre a incorporação de novas técnicas literárias; a literatura do continente era feita a partir dos preceitos do realismo e do modelo que vinha de Cuba. “La piedra de toque de esta historia, la palabra, ha sido sin ninguna duda revolución, la realidad de la revolución, el concepto de revolución y los atributos de la revolución” (Gilman, 2003, p. 26), estabelecendo-se um conflito entre o ideal crítico e autônomo da arte e os defensores do ideal revolucionário.

Los intelectuales elaboraron la hipótesis de que debían hacerse cargo de una delegación o mandato social que los volvía representantes de la humanidad, entendida indistintamente por entonces en términos de público, nación, clase, pueblo o continente, Tercer Mundo y otros colectivos posibles y pensables género (Gilman, 2003, p. 59).

Para Gilman (2003, p. 28), a relação dos intelectuais latino-americanos com o Estado de Cuba produziu mudanças importantes nas discussões sobre a função da literatura e da experimentação artística, o papel dos intelectuais, os critérios normativos da arte e a relação do intelectual com o poder. Contrastando com esse pensamento, havia o mercado editorial, que tornou os escritores famosos e influentes (especialmente com o *boom* literário) e, ao mesmo tempo, certo voluntarismo para mudar o mundo e participar de um processo em transformação. O *boom*³ teria permitido que esses intelectuais se encontrassem com um interlocutor, o público leitor. Assim, é provável que o êxito do realismo mágico e a hegemonia do romance como gênero literário nos anos 1960-1970, estéticas percebidas como expressão do que seria uma identidade latino-americana, tenham “orientado a Borges hacia el realismo y hacia una reivindicación aún más radical de género breve” (Louis, 2008, p. 352). Nesse campo em efervescência, o escritor argentino ocupava um lugar problemático, não só em termos político-ideológicos (no Prólogo de *Brodie* declara ceticamente haver se filiado ao Partido Conservador), mas, principalmente, em termos de princípios estéticos, como a defesa irrestrita da autonomia da arte: uma parte significativa dos autores e dos romances que faziam sucesso naquele período deviam ao argentino a ampliação das fronteiras ficcionais que levou ao realismo mágico, por outro lado seu posicionamento antiperonista, antiesquerdistas e principalmente contra o engajamento da arte e do artista o tornava um ser estranho ao papel esperado do escritor-intelectual no período.

A VOZ QUE SE PERDE, A VOZ QUE SE SALVA

O autor de *El informe de Brodie* apresenta sua nova obra com um Prólogo extenso, irônico e com alguns elementos ficcionais. Agora, diz ele, “en los lindes de la vejez” (Borges, 1974, p. 1021), o escritor que “conoce el oficio” e é reconhecido mundialmente pela destreza literária, declara ter, enfim, encontrado a voz. O autor, que nesse momento da vida não podia mais ler e corrigir seus textos, retoma e coloca em primeiro plano uma vertente popular da sua obra, apoiada em relatos orais e memorialistas. Dá centralidade ao *decir argentino*, aos temas locais, à história regional, à questão de identidade nacional. Exímio no ofício de jogar com vozes e fontes, em alternar, inverter

3. Gilman (2003, p. 91) situa na década de 1960 o início da explosão editorial da literatura do continente, e 1964 como o ano da sua consagração internacional. Em 1967, *Cien años de soledad* seria o “apogeo hiperbólico”, seguido de dois Prêmios Nobel, Miguel Ángel Asturias (1967) e Pablo Neruda (1971).

ou multiplicar os pontos de vista narrativos e fazer falar ou calar seus personagens, busca nos causos e histórias que ouviu e que circulam livremente pelos subúrbios e arrabaldes o material para voltar à ficção depois de consagrado por uma obra que de certa forma é seu oposto.

Por una curiosa paradoja, el escritor más “libresco” de la literatura argentina, el más aferrado a los protocolos de lo escrito, es también el que mejor aprovechó las posibilidades del registro sonoro, el escritor más oral, más *hablado* de la literatura argentina. [...]

Borges hace de la voz la piedra fundamental de una mitología argentina. La voz es original (su relación con el origen es indeleble), es natural (existe antes, más acá de la cultura), es auténtica (rechaza toda afectación), y remite de un modo directo, sin mediación alguna, a las experiencias de la construcción del país (Pauls, 2004, p. 58-60).

Recuperar o dizer das *orillas* e do campo, de personagens perdidos no passado e já sem espaço, é a missão que o escritor se propõe. “Porque hay una voz que se extingue; se narra – superstición borgeana – para salvar esa voz de la extinción, para conservarla, como si la escritura fuera un bloque de hielo capaz de mantenerla en estado de hibernación” (Pauls, 2004, p. 62). Ao resgatar a voz que se perde, o escritor diz ter encontrado a sua. Ao registrá-la, o escritor resgata e pereniza essa voz, tornando a experiência do passado – da oratória de Carriego, das visitas a Palermo e aos campos da Banda Oriental, onde ouvia os relatos e escutava essas vozes que agora retornam – um momento que se eterniza como um mito fundador. Pauls recorda que a primeira tentativa de Borges de elaborar um “conto de *cuchillero*”, “Hombre de la esquina rosada”, é, na verdade, uma “ceremonia fúnebre, el rito por medio del cual la escritura borgeana hace el *otro duelo*, el duelo de una voz que ha muerto” (Pauls, 2004, p. 64), como as vozes de Juan Muraña e Nicolás Paredes, vozes de personagens entre o real e o ficcional que Borges busca registrar e salvar, como declara em “Milonga de Juan Muraña” (1981): “Sé que mi suerte es salvar / la memoria de Muraña” (Borges, 2021, p. 340). Em 1970, não eram apenas Paredes e Muraña que haviam desaparecido, mas todo um mundo. Borges vê nesse passado, ou melhor, na memória desse passado – memórias pessoais e de outros – as fontes e a matéria-prima para voltar à ficção. Mais que na palavra escrita, a verdade e autenticidade desses relatos parece estar na entonação e nos usos da voz.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Jorge L. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emece, 1974.
- BORGES, Jorge L. *Obras Completas 3*. Buenos Aires: Sudamericana, 2021.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- GRAMUGLIO, María T. El imperio realista. In: JITRIK, N. e Gramuglio, M.T. (org). *Historia Crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2002.
- LOUIS, Annick. El testamento. Formas del realismo en El informe de Brodie. In: *Jorge Luis Borges: políticas de la literatura*, Pittsburgh, n. 6, p. 331-354, 2008.
- LOUIS, Annick. Jornadas Borges. *El informe Brodie, 50 años después*. In: Centro Cultural Kirchner, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9b6T8dXe6iw>. Acesso em 23/02/2025.
- PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.

SARLO, Beatriz. La literatura de crímenes. In: SAITA, S. (org). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, p. 187-194, 2019a.

SARLO, Beatriz. Política, ideología y figuración literaria. In: SAITA, S. (org). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, p. 329-354, 2019b.

UMBERTO LUIZ MIELE é graduado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (1984) e mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2022). Atualmente, é doutorando em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana pela Universidade de São Paulo. Contato: umberto.miele@usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1261400292160301>.

ÉCFRASE E(M) POESIA: UM BREVE ITINERÁRIO TEÓRICO

— GUSTAVO MACHADO COSTA

RESUMO Este artigo busca efetuar um resgate das principais reflexões sobre écfrase no âmbito da lírica, publicadas entre a segunda metade do século XX e os anos iniciais do século XXI. A partir da reabilitação do termo operada por Leo Spitzer (2002), traça-se um percurso que identifica pontos seminais ao debate, tais como o princípio ecrástico de Murray Krieger (2019), para quem a ilusão do signo natural (pictórico) corresponderia à principal ambição do procedimento, o modelo paragonial de James Heffernan (1993), baseado em uma perspectiva (ideológica) dicotômica entre texto e imagem, e o reconhecimento de uma relação dialógica colaborativa entre o verbal e o visual, conforme preconizam Elizabeth Loizeaux (2008), David Kennedy (2012, 2015) e Claus Clüver (2019, 2024).

Palavras-chave: Écfrase; Poesia; Estudos interartes

ABSTRACT *This paper seeks to recover the main reflections on ekphrasis within the scope of lyric poetry, published between the second half of the twentieth century and the early years of the twenty-first century. Beginning with the rehabilitation of the term by Leo Spitzer (2002), it outlines a path that identifies seminal points in the debate, such as Murray Krieger's ekphrastic principle (2019), according to which the illusion of the natural (pictorial) sign would be the main ambition of the procedure; James Heffernan's paragonal model (1993), based on a (ideological) dichotomous perspective between text and image; and the recognition of a collaborative dialogic relationship between the verbal and the visual, as advocated by Elizabeth Loizeaux (2008), David Kennedy (2012, 2015), and Claus Clüver (2019, 2024).*

Keywords: Ekphrasis; Poetry; Interart studies

Entrar nessa pintura eu queria
Se à entrada não pedissem a poesia

Daniel Jonas, *Bengaleiro ou horacianas*

Conceito bastante operante nos estudos comparados e interartes, especialmente aqueles voltados para o diálogo da poesia com as artes visuais, a noção de *ekphrasis* passou por diferentes modulações no decurso histórico, ora assumindo caráter mais abrangente, ora mostrando-se mais restritiva no respeitante ao(s) fenômeno(s) que pretende cercar. Este artigo busca efetuar um resgate das principais reflexões sobre *ekphrasis* no âmbito da lírica, publicadas entre a segunda metade do século XX e os anos iniciais do século XXI.

O primeiro a reabilitar o termo parece ser Leo Spitzer (2002), ao analisar “Ode sobre uma urna grega”, de John Keats, em 1955. Para o crítico, a écfrase diz respeito à “descrição poética de uma obra de arte pictórica ou escultural, descrição que implica [...] ‘une transposition d’art’, a reprodução, por meio de palavras, de *objets d’art* perceptíveis pelos sentidos (‘*ut pictura poesis*’)” (Spitzer, 2002, p. 349, grifos do autor). Na sequência do estudo, complementando o modo pelo qual comprehende o dispositivo no poema de Keats, o autor afirma que a écfrase “amplificou-se até atingir [...] o registro de uma experiência *exemplar* sentida pelo poeta ao se confrontar com uma obra de arte antiga” (Spitzer, 2002, p. 361). Em termos de avaliação do procedimento ecfrástico, Spitzer reconhece sua natureza transpositiva voltada não para a descrição em si, mas para o efeito gerado sobre o receptor; porém, ao explicitar como “referente” apenas pinturas ou esculturas, adota uma perspectiva mais restritiva do que a presente na retórica helenística, campo no qual o vocábulo se origina¹.

Décadas mais tarde, a passagem transcrita acima servirá de epígrafe ao prefácio de um importante estudo sobre o tema, elaborado por Murray Kriger (2019). Desenvolvendo ponderações esboçadas em um ensaio anterior, dado a lume na década de 1960, o crítico, diferentemente de Spitzer, não procura analisar o fenômeno da écfrase a partir de manifestações no campo da poesia, ainda que tome como ponto de partida impressões relativas ao poema de Keats e à passagem do escudo de Aquiles na epopeia homérica. Mediante a constatação de que, em ambas as composições poemáticas, o objeto figurado tem uma existência fictícia que resulta da própria descrição verbal² — no caso do escudo, suas características beiram o irrepresentável —, tornando-se representação em segundo grau cujo valor simbólico as eleva a substituto discursivo, Krieger visa rastrear, no pensamento ocidental, qual perspectiva críticos e teóricos assumiram acerca da capacidade de o signo verbal desempenhar papel equivalente ao do signo visual, com a intenção de avaliar o atravessamento ideológico que leva à valorização de uma linguagem em detrimento da outra. Em diálogo explícito com as categorias adotadas por Lessing (2011) para contrapor poesia e

1. Aelio Theon (Hélio Teão) teria sido o primeiro a empregar o termo como “mecanismo ou procedimento retórico-poético” em reflexões associadas a exercícios de composição, as quais se situam em algum momento entre o período de Augusto e o florescimento da Segunda Sofística no século II d.C. (Martins, 2016, p. 164). O vocábulo apresenta acepção relacionada à ideia de “exposição” ou “descrição” (quanto à etimologia, *ek* e *phrāzō* equivalem, respectivamente, a “até o fim” e “fazer compreender, mostrar, explicar”), constituindo um dos procedimentos por meio dos quais se busca produzir enunciados dotados de *enargeia* ou evidência, “figura de pensamento cuja finalidade é conferir vivacidade à imagem verbal” (Rodolpho, 2014, p. 95). De acordo com Ruth Webb (2009, p. 61), os temas presentes nesses exercícios eram muito variados: pessoas (*prosópōa*), eventos (*pragmata*) — ilustrados por meio de batalhas, pragas ou terremotos —, lugares (*topoi*) — como, por exemplo, um porto ou uma cidade —, tempos (*chronoi*) e modo (*topos*) correspondem aos exemplos arrrolados por Teão. Isso indica não haver nenhum estatuto privilegiado à descrição de objetos artísticos.

2. John Hollander (1995, p. 4) cria a expressão “écfrase noencial” para categorizar “[...] a representação verbal de uma obra puramente ficcional”, distinguindo esse tipo da “écfrase real”, isto é, em que o objeto artístico representado é reconhecível no mundo empírico. Para Mitchell (2009, p. 142, nota 19), que será mencionado aíhure, essa distinção se mostra pouco útil, uma vez que “[...] em certo sentido toda écfrase é noencial e trata de criar uma imagem específica que somente pode ser encontrada no texto como um ‘residente estrangeiro’ e que não pode encontrar-se em nenhum outro lugar”.

pintura³, ele considera ser possível “até conduzir um passeio histórico [pela] crítica traçando — no domínio ora do espacial e do visual, ora do temporal e do verbal — a ascendência e a queda de uma arte após a outra como arte modelo para suas rivais imitarem” (Krieger, 2019, pp. 4-5). A fim de viabilizar tal percurso, o estudioso baseia-se na abrangência conceitual que a écfrase apresentava no âmbito da retórica helenística para alcá-la a princípio geral, de modo a “incluir toda tentativa, dentro de uma arte de palavras, de trabalhar em direção à ilusão de que está realizando uma tarefa que costumamos associar a uma arte de signos [considerados] naturais” (Krieger, 2019, p. 9), cobrindo o espectro da emulação espacial e visual em palavras⁴.

Embora as considerações do crítico sobre poesia ecfrástica sejam pontuais, por não constituírem o cerne da discussão mais ampla que ele propõe, há aspectos seminais ao debate teórico posterior que merecem relevo. Krieger (2019, pp. 10-11), atestando já na abertura do texto a natureza evasiva da écfrase, associa o desafio conceitual a uma tensão irresolúvel que estaria na base da aspiração ecfrástica. Sua manifestação evidencia-se a partir de dois impulsos ou sentimentos opostos que acometem o poeta e o leitor, desvelando a duplidade constitutiva da linguagem verbal e gestando atitudes de exaltação e rejeição da écfrase: por um lado, o desejo de fixidez espacial buscado na superação do caráter arbitrário e temporal do signo linguístico; por outro, a valorização das potencialidades mesmas da linguagem verbal, oriundas justamente de sua arbitrariedade e sucessão temporal, liberando-a de qualquer pretensão espacializadora. Outro desdobramento dessa duplidade diz respeito ao funcionamento da linguagem no interior do poema, ora almejando certa “transparência” em prol de seu referente, ora ressaltando sua própria presença irredutível, isto é, sua espessura como *médium*. A solução estética (imaginária) para o impasse passaria por uma conciliação (paradoxal) entre os impulsos conflitantes, por meio da qual se teria não só um substituto verbal para uma imagem visual (como já referido), mas principalmente uma arte verbal que, à maneira do emblema, desempenha função própria do signo natural sem obliterar sua especificidade e potencialidade linguística. Em última análise, opera-se um milagre e uma miragem: “um milagre porque uma sequência de ações, repleta de antes e depois que apenas a linguagem pode traçar, parece congelada na visão de um instante, mas uma miragem porque apenas a ilusão de tal imagem impossível pode ser sugerida pelas palavras do poema” (Krieger, 2019, pp. XVI-XVII).

Em discordância com o ensaio de Krieger, por considerá-lo sintomático da “laocoonação” que acometia, naquele momento, boa parte dos estudos voltados à relação entre poesia e pintura, Michael Davidson (1983) procura delinear a índole ecfrástica de certo tipo de lírica norte-americana, que ele classifica como pós-moderna, assinalando o equívoco de analisá-la a partir da “herança crítica da ‘écfrase espacial’ que domina[va] [a] leitura da literatura moderna” (Davidson, 1983, p. 70). De acordo com o crítico, se bem que não abandone muitas das características observadas em uma composição ecfrástica mais tradicional, aquilo que ele denomina de poema pictórico contemporâneo reduz o potencial mimético do procedimento em favor da incorporação reflexiva de estratégias formais da própria obra visual, de modo a autonomizar-se em relação à

3. Refutando a doutrina do *ut pictura poesis* sem romper inteiramente com ela, a reflexão de Lessing (2011) em *Laocoonte* torna-se determinante para a derrocada posterior dessa tradição de pensamento, ao delimitar o que seria distintivo entre a mimese pictórica e a mimese poética, não obstante sua compatibilidade quanto ao efeito produzido. O autor procura reconhecer incoincidências relativas aos sistemas expressivos de cada linguagem artística, particularmente no tocante a seus meios e objetos: os signos da pintura (figuras e cores), considerados “naturais”, confinam-se ao âmbito espacial, cabendo-lhes representar corpos estáticos/justapostos; os signos da poesia (sons), na sua “artificialidade”, ligam-se, por sua vez, à esfera temporal, competindo-lhes representar ações.

4. Krieger (2019, p. 4) não deixa de assinalar que, em termos semióticos, todos os signos estéticos são arbitrários e convencionais, uma vez que, como invenção cultural humana, resultam de um processo de criação artificial. Nesse sentido, a ideia de transparência representacional presente na concepção da imagem como signo natural depende de “uma suposição ‘realista’ ingênuo de uma relação não problemática entre pintura e seu objeto de imitação” (Krieger, p. 12, nota 12), mostrando que apenas por meio dessa noção primitiva do pictórico seria possível sustentar uma doutrina estreita e literal da écfrase.

imagem, mas sem emular aspectos de vivacidade sensorial compatíveis com o desejo referido por Krieger. Se outrora adotava-se uma distância limitante pela natureza estática da obra de arte visual, com o poema pictórico contemporâneo empreende-se uma leitura desse objeto artístico como texto, de modo a explorar sua extensão (e instabilidade) em uma esfera maior de signos, até mesmo deduzindo-se a estética pictórica mais ampla que nele se faz presente (Davidson, 1983, pp. 71–72).

À semelhança de Davidson, James Heffernan (1993) considera contraproducente a proposta de Krieger, seja pela abrangência conceitual de seu “princípio ecfrástico” que inviabiliza associá-lo a um “corpo particular de literatura” (Heffernan, 1993, p. 2), seja por discordar da ideia de que a écfrase almejaria, como efeito, a ilusão do signo natural – na verdade, segundo Heffernan (1993, p. 191, nota 3), dar-se-ia relevo justamente à diferença entre as representações verbal e visual, afastando-se de qualquer efeito ilusionista. Contudo, não deixa de se notar no artigo de Davidson uma visão polarizadora (e em alguma medida simplificadora) entre manifestações clássicas e contemporâneas da écfrase, carecendo de um aspecto unificador para as diferentes modulações do fenômeno.

No intuito de empreender uma abordagem ao mesmo tempo sincrônica e diacrônica, o crítico traça limites para o conceito, definindo *ekphrasis* como “representação verbal de uma representação visual” (Heffernan, 1993, p. 3), além de distingui-la de outros procedimentos assemelhados, tais como o pictorialismo (referido por Davidson) e a iconicidade. Distanciados da *ekphrasis* por se voltarem a “objetos e artefatos naturais, em vez de obras de arte representacional” (Heffernan, 1993, pp. 3–4), o pictorialismo e a iconicidade se caracterizam, respectivamente, pela mobilização de estratégias homólogas às técnicas pictóricas (cromatismo, foco, enquadramento etc.) e pela correspondência entre elementos temáticos do(s) “referente(s)” e aspectos formais da composição motivados pela imagem (ou imagens).

No que se refere aos procedimentos analíticos adotados, a proposta de Heffernan (1993) chama a atenção por duas razões. Primeiramente, afasta a ideia de os três dispositivos conceituais há pouco referidos serem mutuamente excludentes: tornar-se-ia possível, por exemplo, reconhecer em poemas ecfrásticos a adoção de estratégias homólogas às técnicas pictóricas, desde que se mantenha a intenção de representar um objeto pictórico reconhecível empiricamente. Em segundo lugar, formula características básicas para a écfrase que, sem desconsiderar os mecanismos consolidados pela retórica, indiciam diferentes níveis de complexidade em que ela se manifesta, a saber: “a conversão da pose e do gesto fixos em narrativa, a personificação da imagem silenciosa, o sentido de fricção representacional entre o meio significante e o sujeito significante [isto é, o contraponto entre elementos relativos ao material que serve de suporte às imagens – aludidos pelo enunciador – e aspectos ligados à natureza figurativa dessas imagens], e, no geral, a luta pelo poder – o *paragone*⁵ – entre a imagem e a palavra” (Heffernan, 1993, p. 136). Com isso, fica implícito que uso do termo “representação” engloba modos compositivos para além do escopo da descrição, dissociando a écfrase da pretensão ilusionista de equivaler ao objeto artístico motivador.

Ao eleger o *paragone* como princípio transversal da poesia ecfrástica, tomando como premissa a encenação de “uma disputa entre [...] a força motriz da palavra narradora e a obstinada resistência da imagem fixa” (Heffernan, 1993, p. 6), o crítico põe em relevo um importante aspecto presente

5. Noção derivada de vocábulo italiano para “comparação”, o *paragone* tornou-se paradigma conceitual a partir de estudo homônimo elaborado por Leonardo Da Vinci, em que efetua a defesa de uma inversão hierárquica entre a pintura e a poesia.

na linha de investigação de William John Thomas Mitchell (2009), cuja síntese encontra-se em ensaio intitulado “Écfrase e o outro”. Nesse estudo, privilegia-se uma abordagem que perscruta a écfrase por meio de sua natureza social, quer equacionando a importância do receptor no trabalho elaborativo do procedimento — a ponto de propor uma relação triangular por meio da qual se operam duas formas de tradução e intercâmbio (converte-se a representação visual em representação verbal para depois reconverter-se essa última em objeto visual na imaginação do leitor) (Mitchell, 2009, p. 147) —, quer evidenciando os ideologemas⁶ dedutíveis das dicotomias conceituais estabelecidas para caracterizar e/ou compreender o fenômeno.

De acordo com Mitchell (2009, p. 146), embora existam distinções inegáveis entre os meios visual e verbal quanto ao tipo de signo, às formas empregadas e às tradições instituídas, texto e imagem não apresentam diferenças essenciais do ponto de vista semântico (isto é, em termos de referencialidade e efeitos gerados no espectador), o que torna a oposição entre os campos verbal e visual uma construção imaginária/discursiva oriunda do modo pelo qual se percebe culturalmente a relação entre o “eu” e o “outro”: o primeiro entendido como sujeito ativo que domina pela fala e o segundo projetado como objeto que (quase sempre) se deixa observar passiva e silenciosamente (Mitchell, 2009, p. 142). Uma vez que a poesia ecfrástica constitui justamente a composição na qual se naturalizou identificar um encontro do texto verbal com “modos de representação rivais e estranhos, designados como artes visuais, gráficas ou ‘espaciais’” (Mitchell, 2009, p. 141) — ou seja, com seu “outro” semiótico —, o crítico sugere que ela oferece uma resposta estética perpassada, o mais das vezes, por ambivalência (Mitchell, 2009, p. 147), em conformidade com um jogo de crenças sistematizado a partir de três fases ou momentos de “fascínio” diante da *ekphrasis*: (1) a indiferença ecfrástica, que decorre da consciência de sua impossibilidade, dadas as “pressuposições habituais acerca de propriedades inerentes dos diferentes meios e de seus modos apropriados ou corretos de percepção” (Mitchell, 2009, p. 138); (2) a esperança ecfrástica, “em que a impossibilidade é superada com a imaginação e a metáfora” (Mitchell, 2009, p. 138); e (3) o medo ecfrástico, que instaura uma espécie de resistência diante da possível concretização do desejo imaginário de coincidência entre o verbal e o visual (Mitchell, 2009, p. 139). Com o estabelecimento de tais fases, o autor retoma e expande os impulsos por meio dos quais Krieger (2019) engendra sua visão dicotômica e tensiva, ainda que não compartilhe de sua hipótese paradoxalmente conciliatória.

Vale ressaltar que Mitchell (2009, p. 162), ao compreender a écfrase como centrada na “interarticulação de contradições perceptivas, semióticas e sociais dentro da representação verbal”, não tem por intento definir nenhuma característica textual peculiar que a diferencie de outras formas de descrição. Para ele,

[o]s poemas ecfrásticos falam a, para ou acerca de obras de arte, do mesmo modo que os textos em general falam sobre qualquer outra coisa. Não há nada que distinga gramaticalmente a descrição de uma pintura da descrição de uma laranja sevilhana ou de um jogo de beisebol (Mitchell, 2009, p. 143).⁷

Assumindo sua dívida com a proposição teórica de Mitchell (2009), Elizabeth Loizeaux (2008, p. 1) elabora estudo concernente à écfrase na poesia anglo-americana do século XX com o objetivo

6. O termo é empregado de acordo com a acepção delineada por Jameson (1992) em *O Inconsciente político*, aludindo às “alegorias de poder e de valor sob a aparência de uma metalinguagem natural” (Mitchell, 209, p. 141).

7. Mitchell assume esse posicionamento tendo por horizonte a reflexão de Genette (2015, p. 62), para quem não há, no nível do significante, um conjunto de características semiológicas que diferenciem, por exemplo, a descrição da narração.

de versar “sobre as complexas, mutáveis e variáveis relações entre poeta, obra de arte e audiência que estruturam o poema ecfrástico; e sobre como o poema ecfrástico, por meio dessas relações, abre a lírica para uma rede de engajamentos sociais dentro e além das fronteiras do poema”. Circunscrita ao âmbito da lírica, a écfrase pode ser categorizada como um subgênero, pois, não sendo propriamente uma forma, corresponde a “uma situação retórica e [a] um conjunto de práticas e tropos que oferecem possibilidades não prescritivas” (Loizeaux, 2008, p. 10). O caráter não prescritivo, nesse caso, deve-se à constatação de que, conquanto seja possível identificar tropos ou práticas mais recorrentes — Loizeaux (2008, p. 19), inclusive, centra sua discussão sobre a genealogia da écfrase moderna a partir de seis tropos — “a própria estrutura da écfrase incentiva poemas que enfatizam a interação dinâmica entre o poeta que percebe, pensa e sente, a obra de arte e o público” (Loizeaux, 2008, p. 16), resultando em uma resposta perceptiva que pode apresentar modulações no andamento do texto. De acordo com Loizeaux (2008, p. 10), a poesia ecfrástica do século XX costuma representar uma encenação básica de encontro, manifestando certa teatralidade homóloga àquela que Michael Fried (1998) associa à arte minimalista: compreendida como objeto em uma situação fruitiva específica, intensifica sua relação com o espectador a partir de uma experiência de virtualidade. Com isso, a autora coloca sob suspeição o estatuto paradigmático ao qual o modelo paragonal foi alçado — especialmente após a aplicabilidade dada por Heffernan às formulações de Mitchell —, já que nem sempre a écfrase se torna uma arena na qual texto e imagem antagonizam-se em uma luta por supremacia (Loizeaux, 2008, p. 14–15), mostrando-se mais complexa e volátil por negociar uma relação com o “outro” representado, a ponto de transmudar confronto em cooperação.

Alguns anos mais tarde, David Kennedy (2012, 2015) dará centralidade à ideia do encontro — esboçada por Loizeaux (2008) e por Valentine Cunningham (2007) —, entendendo-o como um evento acidental, inopinado (muitas vezes performado no interior do poema), sem deixar de abranger a consequente mudança de direção implicada nesse contato e, em alguma medida, a conotação de choque súbito que dele pode decorrer. Não obstante atribua alguma pertinência a essa sugestão de conflito, o crítico recusa-se a aderir à tese de que a écfrase privilegiaria tematicamente o embate entre diferentes modos de representação. Para Kennedy (2015, p. 76), o poema ecfrástico, à semelhança da elegia, caracteriza-se mais como “um estado de espírito ou método de trabalho do que um modo com um conjunto de características distintas e claramente definidas”. Por isso, aproximando-se de Davidson (1983), avalia que circunscrever a definição de *ekphrasis* apenas à representação verbal de um objeto visual seria ignorar o teor de discussão crítica que a perpassa (Kennedy, 2015, p. 77), porquanto também costuma expressar um conjunto de julgamentos associados às dimensões estética e ética (Kennedy, 2015, p. 78), cuja origem encontra-se em ansiedades próprias da temporalidade na qual se situa a composição lírica (Kennedy, 2012, p. 4). Em síntese, “a écfrase não é, como James A. W. Heffernan argumentou, tanto uma luta paragonal entre palavra e imagem [...], mas uma tentativa de trazer a arte para o reino da nossa contingência” (Kennedy, 2012, p. 6).

As reflexões de Kennedy servirão de estímulo para que Claus Clüver (2019, 2024) busque contrapor tanto o enfoque de Heffernan (1993) quanto a perspectiva tradicional de transposição intermidiática. De acordo com Clüver, a expressão “representação visual” presente no conceito de Heffernan (1993) restringiria a designação de poesia ecfrástica apenas às composições em que figuram objetos reconhecíveis do mundo fenomênico, excluindo-se todos os casos cuja natureza “não representacional” (abstrata) do objeto artístico não permite essa identificação. Em razão disso, pauta-se em poemas contemporâneos a fim de defender uma reformulação que amplie o

escopo conceitual sem invalidar a categoria com uma abrangência irrestrita. Para tanto, leva em consideração o fato de que tais composições não necessariamente almejam encenar uma disputa entre dois modos distintos de representação nem empreender a transferência fidedigna do visual ao verbal, mas expressar respostas de um observador a estímulos propiciados visualmente por meios não cinéticos. Por se tratar de exposição longa, seguem abaixo os excertos mais significativos:

A écfrase verbaliza as percepções ou reações de um espectador real ou fictício a traços característicos de configurações visuais não cinéticas. Trata de configurações que realmente existem, ou sugere a percepção da existência de tais configurações na realidade virtual ou fictícia. Seus materiais são puramente verbais, mas podem envolver a exploração de aspectos visuais do meio verbal. [...] Implica o olhar de um espectador para esses objetos; se forem produto de um encontro com o mundo fenomênico, sugere a forma como o produtor representa esse mundo de acordo com as convenções semióticas e culturais da época. A écfrase é um procedimento paralelo à representação verbal de configurações em quaisquer meios outros que não os visuais não cinéticos, incluindo um meio visual cinético como o filme. Embora não todos, muitos exemplos de écfrase podem ser lidos como transposições intermidiáticas. [...] Existem muitos tipos de marcadores que compelem o leitor atento a receber certos textos verbais como ecfrásticos – dependendo do conceito de écfrase aceito na respectiva comunidade interpretativa. A presente definição pode persuadir quem a lê agora, mas como toda construção cultural está fadada a mudar (Clüver, 2024, p. 154).

Evitando escamotear os diferentes (e complexos) matizes que, contemporaneamente, o fenômeno da écfrase passou a apresentar e, ao mesmo tempo, mantendo-se alerta à sua própria condição provisória de construção cultural, a síntese de Clüver (2019, 2024) dá centralidade à inscrição do sujeito, manifestada pela enunciação de aspectos resultantes de um ato perceptivo experiencial ou simulado. Por conseguinte, rechaça não só a necessária existência de um objeto empírico e/ou referencial, mas também a obrigatoriedade de uma “reprodução verbal” desse mesmo objeto, ainda que não elimine a possibilidade de algumas composições intentarem uma espécie de transposição interartística. Na contramão da provisoriação conceitual, o que parece resistir ao tempo é o papel que a poesia – ecfrástica – tem desempenhado como via privilegiada de diálogo com o campo das artes visuais, particularmente com a pintura. Como ilustram os versos de Daniel Jonas transcritos em epígrafe, ela permanece representando um passaporte especial a esse instigante universo.

REFERÊNCIAS

- CLÜVER, Claus. On Gazer's Encounters with Visual Art: Ekphrasis, Readers, Iconotexts. In: KENNEDY, David; MEEK, Richard (org.). *Ekphrastic Encounters: New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts*. Manchester: Manchester University Press, 2019.
- CLÜVER, Claus. Um novo olhar sobre um velho tópico: a écfrase revisitada. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; RAMAZZINA-GHIRARD, Ana Luiza; FIGUEIREDO, Camila Augusta Pires de (org.). *Intermidialidade: cinema e adaptação – palavra e imagem – transmedia(lidade)*. Montes Claros: Unimontes, 2024.
- CUNNINGHAM, Valentine, Why Ekphrasis? *Classical Philology*, Chicago, v. 102, n. 1, pp. 57-71, jan. 2007.
- DAVIDSON, Michael. Ekphrasis and the postmodern painter poem. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Hoboken, v. 42, n. 1, pp. 69-79, Autumn 1983. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/429948>. Acesso em: 05 fev. 2024.
- GENETTE, Gérard. *Figuras II*. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

- HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words*. Chicago: The University of Chicago, 1993.
- HOLLANDER, John. *The gazer's spirit: poems speaking to silent works of art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- KENNEDY, David. *The ekphrastic encounter in contemporary British poetry and elsewhere*. New York: Routledge, 2012.
- KENNEDY, David. *Ekphrasis and Poetry*. In: RIPPL, Gabriele (Org.). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Handbooks of English and American Studies. Berlin; Boston: De Gruyter, 2015, v. 1, pp. 76-84.
- KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*. Baltimore/ London: John Hopkins University Press, 2019.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- LOIZEAUX, Elizabeth Bergmann. *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a écfrase. *Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, [S. l.], v. 29, n. 2, pp. 163–204, 2016. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/425>. Acesso em: 11 maio. 2023.
- MITCHELL, William John Thomas. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- RODOLPHO, M. Écfrase e evidência. *Letras Clássicas*, [S. l.], v. 18, n. 1, pp. 94-113, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/118457>. Acesso em: 11 maio 2023.
- SPITZER, Leo. A “Ode sobre uma urna grega” ou conteúdo *versus* metagramática. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 1, pp. 341-375.
- WEBB, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. New York: Routledge, 2016.

GUSTAVO MACHADO COSTA é graduado em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (2005) e mestre em Letras pela mesma instituição (2008). Atualmente é doutorando em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS e professor EBTT no Instituto Federal Farroupilha, campus São Vicente do Sul. Contato: gusmcosta@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1446852937093717>.

ENSAIOS DE CURSO

A ARTE DE VER, OU A IMPOSSÍVEL ARTE DE *DESVER*

— MARINA SOARES NOGARA

RESUMO Alice Munro, renomada contista canadense, pouco deixou escrito sobre os desafios da criação literária. Em sua obra, no entanto, é possível localizar contos que versam sobre tal questão, escondendo concepções interessantes sobre o fazer artístico e a matéria a partir da qual se formula a ficção. Para além do breve comentário sobre contos que tratam explicitamente do tema – como “Material”, da coletânea *Something I've been meaning to tell you* (2011), e “The Photographer”, de *Lives of Girls and Women* (2014) –, a proposta deste ensaio é sondar uma matéria mais ambígua: a relação que suas narrativas estabelecem com o olhar, intuindo que há nisso algo que se possa dizer acerca do olhar do artista – seus poderes, seus riscos, suas dores. As reflexões são erigidas a partir do conceito de aura, de Walter Benjamin, diretamente vinculado à maneira como encontra-se inscrito na poesia de Charles Baudelaire, especificamente em alguns poemas de *As flores do mal* (2019).

Palavras-chave: Alice Munro; Olhar; Aura; Charles Baudelaire

ABSTRACT Alice Munro, the renowned Canadian short story writer, wrote little about the challenges of literary creation. In her work, however, it is possible to find stories that engage with this very issue, offering compelling insights into the artistic process and the material from which fiction is crafted. Beyond a brief commentary on stories that explicitly address the theme – such as “Material”, from the collection *Something I've Been Meaning to Tell You* (2011), and “The Photographer”, from *Lives of Girls and Women* (2014) – this essay seeks to explore a more ambiguous subject: the relationship her narratives establish with the act of looking, suggesting that something may be said here about the artist's gaze – its powers, its risks, its pains. These reflections are grounded in Walter Benjamin's concept of aura, closely linked to the way it is inscribed in the poetry of Charles Baudelaire, particularly in certain poems from *As flores do mal* (2019).

Keywords: Alice Munro; Gaze; Aura; Charles Baudelaire

As palavras isoladas boiavam à minha volta,
coagulavam em olhos que me olhavam fixamente e que
eu era obrigado a fitar também: são redemoinhos que
me causam vertigens ao olhar lá para dentro, que giram
incessantemente, e lá no fundo está o vazio.

— Hugo von Hofmannsthal, em *A Carta de Lord Chandos*¹

1.

Em trânsito pelas ruas da grande cidade moderna, a multidão é parte constitutiva de *As Flores do mal*: “As massas são qualquer coisa de tão intrínseco em Baudelaire que em vão procuraremos nele a sua descrição” (Benjamin, 2024, p. 119). Porque a cidade está inscrita nas pessoas que circulam pelos poemas, não é preciso pintá-la: como força oculta, ela molda os acontecimentos, altera distâncias e velocidades, reformula os vínculos. Nos poemas de Charles Baudelaire, experimentamos a *sensação da modernidade*, estamos diante do testemunho de uma reconfiguração do espaço social que, operando na interioridade dos cidadãos, assenta em uma parte localizada do corpo. Como afirma Walter Benjamin (ibidem, p. 145), “Baudelaire descreve olhos dos quais se poderia dizer que perderam a faculdade de olhar”. O que o poeta registra, nesse contexto de transformações histórico-sociais, é uma alteração da *percepção*, e os termos que equacionam essa mudança são – como observa Jeanne Marie Gagnebin (2014) ao entrelaçar as análises de Simmel às observações de Benjamin acerca da poesia de Baudelaire – a *saturação* e o *embotamento*. O habitante das grandes cidades é submetido ao trânsito rápido das ruas, aos choques constantes com a multidão anônima, ao colorido das vitrines e de suas mercadorias. Tais estímulos convertem-se, assim, em ameaça de esgotamento físico e intelectual, fazendo do empobrecimento da percepção sensível um mecanismo necessário de defesa. É preciso uma *carapaça de indiferença e de frieza* para sobreviver ao trânsito pelas ruas de Paris (Gagnebin, 2014).

Nesse contexto, o que os olhos perdem é a capacidade de reciprocidade, ou seja, de conexão. Retratados na poesia de Baudelaire como melancólicos, acinzentados, vazios, os olhares se cruzam, mas já não se comunicam e, se estão à espreita, é apenas do perigo. “O olhar que procura segurança dispensa a divagação onírica na distância”, afirma Benjamin (2024, p. 147). É como no poema “Os cegos”, integrante dos *Quadros Parisienses*, em que os prazeres da cidade – que canta e ri, em ofegos – convertem-se em atrocidades, de modo que aqueles que enxergam seus excessos arrastam-se por suas ruas *aparvoados*. Por outro lado, nos olhos cegos, *com a divina faísca apagada*, conserva-se a capacidade de mirar o céu *como se ao longe olhassem*. Para aqueles que veem, o fascínio da distância já não é compreensível. Resta-lhes, assim, a pergunta que encerra o último verso: “No céu procuram o quê, esses cegos?” (Baudelaire, 2019, p. 293).

É precisamente essa perda do fascínio da distância – e da possibilidade de conexão – que se relaciona com aquilo que Benjamin denomina como *declínio da aura*. Vinculado a transformações no estatuto da arte, o conceito de aura também diz respeito, de uma maneira mais ampla, à própria experiência perceptiva. Mas, afinal, o que é a aura? Se o autor apresenta tal

1. Tradução de João Barreto (Hofmannsthal, 2020, p. 16).

questionamento de forma clara, sua resposta é, no entanto, mais oblíqua: “[...] a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (Benjamin, 1987, p. 170). É misteriosa a imagem: a distância surge não como dado objetivo, como registro de uma medida espacial, mas como algo que emerge na relação entre o observador e o objeto observado. A aura é uma resposta aos olhos que repousam, e a natureza de tal resposta torna-se mais clara com a afirmação que o autor faz no ensaio “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”: “Ter a experiência da aura de um fenômeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar” (Benjamin, 2024, p. 143).

A experiência da aura pressupõe, portanto, o *olhar mútuo*, “[...] assenta na transposição de uma forma de reação corrente para a sociedade humana para a relação do mundo inerte ou da natureza com o homem. Aquele que é olhado, ou se julga olhado, levanta os olhos” (Benjamin, 2024, p. 143). Como ocorre, no entanto, essa transposição? De que maneira as coisas ou a natureza tornam-se capazes de retribuir o olhar? Nas palavras de Benjamin (2024, pp. 143-144), o processo de dotar um fenômeno de tal capacidade é um *manancial de poesia*: “Quando o homem, o animal ou um ser inerte, assim investido pelo poeta, levanta os olhos, este é lançado na distância; o olhar da natureza assim despertado sonha e arrasta o poeta em busca do seu sonho”. No encontro entre os olhares, nasce a distância, ou seja, os olhares são como dois polos que, ao se conectarem, se afastam. Parece haver nisso algo semelhante ao processo de apaixonamento, nos termos como colocados por Anne Carson (2022). Ao falar sobre a constituição do desejo a partir de uma estrutura triangular, a autora localiza seus três pontos: amante, amada e aquilo que se põe entre eles. O terceiro componente, nesse contexto, assume um papel paradoxal: “ao mesmo tempo conecta e separa, marcando que dois não são um, irradiando a ausência cuja presença é exigida por eros” (Carson, 2022, p. 37). Para que haja desejo, sustenta a autora, é preciso o espaço, a distância. É no intervalo que existe entre duas pessoas que vibra a emoção erótica, é o intervalo que possibilita o trabalho da imaginação, permitindo que a mente do amante saia do agora e tente alcançar outra coisa. Se a imaginação, nesse sentido, está no núcleo do desejo, é certo também que, mesmo nas formulações de Benjamin, o desejo parece ter relação com a aura, com aquilo de insaciável e inexaurível que puxa o observador para uma experiência que vai além da própria coisa contemplada. É a aura das obras que faz com que remetam a algo além de si mesmas: no encontro de olhares, abre-se uma distância intransponível. Nesse espaço, opera a imaginação.

Voltando à poesia de Baudelaire, a relação aurática torna-se impossível para aqueles que, absorvidos por seus afazeres pela cidade, não conseguem estabelecer conexões com o que se passa ao redor. Os símbolos estão prontos para responder a olhares que nunca chegam: os olhos humanos, dessensibilizados e sobreexalados, não são capazes de perceber as possibilidades oferecidas pelo mundo. Embora Baudelaire retrate essa experiência em seus poemas, ela não parece ser a do poeta em si, que busca preservar, com o fim de exercer seu ofício, a capacidade de contemplar a aura das coisas – mesmo Benjamin (2024) reconhece a força com que, na sensibilidade de Baudelaire, se afirma o elemento aurático. Apesar de imerso em um ambiente de estímulos incessantes e transitórios, o poeta registra indícios dessa percepção mais profunda, numa postura que se converte, assim, em uma forma de resistência à inelutável pressa da vida moderna. E se tomarmos a aura como essa espécie de fascínio contemplativo, que arrasta o sujeito de maneira por vezes súbita, por vezes surpreendente, podemos capturar resquícios de sua experiência nos mesmos poemas que, em outros versos, dão testemunho de seu declínio. É o caso de “A viagem”, quando registra: “As mais ricas cidades, paisagens pujantes / Não chegavam a ter

encantos misteriosos / Como o acaso os dá às nuvens inconstantes" (Baudelaire, 2019, p. 421).

2.

A aura, segundo Benjamin, é também um traço distintivo das imagens evocadas pela *memória involuntária*, termo amplamente explorado por Marcel Proust já em seu primeiro volume de *À procura do tempo perdido*. Há anos, enquanto acordado à noite, o narrador do livro busca lembrar de Combray, a pequena cidade de sua infância. Suas lembranças, no entanto, apresentam-se de maneira bastante restrita, limitadas a alguns poucos espaços e circunstâncias significativas: “[...] como se Combray tivesse consistido apenas em dois andares ligados por uma escada estreita, e como se sempre fossem sete horas da noite” (Proust, 2022, p. 71). Isso ocorre porque, como afirma o narrador, tudo a que tinha acesso era-lhe fornecido por aquilo que denomina como *memória voluntária*, ou seja, a memória da inteligência, responsável por informações que remetem ao passado, mas que não o conservam, mantendo-o, portanto, destituído de qualquer interesse. É apenas ao experimentar uma *madeleine* molhada no chá que ele enfim consegue acessar Combray outra vez, ampliando seus espaços e reavivando o que antes parecia ter desaparecido. Uma colherada de chá misturada com farelos de bolo e algo acontece: o narrador é tomado por um prazer cuja causa não identifica de imediato, por uma alegria que não sabe distinguir de onde vem. É sobre esse encontro sensível, com a avalanche de recordações desencadeadas, que se erige o restante da obra de Proust. Embora a busca comece a partir do despertar da *memória involuntária* pela xícara de chá, é apenas na interioridade do narrador que ela pode prosseguir: “Pouso a xícara e me volto para meu espírito. Cabe a ele encontrar a verdade. [...] Procurar? Não apenas: criar. Está diante de algo que ainda não é, e que só ele poderá tornar real, e depois trazer para a sua luz” (ibidem, p. 72).

Jeanne-Marie Gagnebin (2006, p. 145, grifo nosso) sublinha a importância desse episódio como uma das chaves da estética proustiana, destacando a oposição entre “a **ressurreição casual e involuntária** dessas lembranças autênticas, vivas, frescas como o olhar da criança de outrora” e o “**vão esforço voluntário e inteligente** do adulto que tentava lembrar sua infância e só encontrava detalhes insignificantes e mortos”. Em síntese, a pobreza da memória voluntária torna-se evidente quando comparada aos instantes de reencontro sensível proporcionados pela memória involuntária, nos quais sensações do presente e do passado se entrelaçam, suscitando um misto de imagens e emoções. A autora, no entanto, adverte que reduzir a obra de Proust à busca por esses momentos de reencontro seria um erro. Para ela, o núcleo do romance reside em outra dimensão: “Trata-se, no fundo, de lutar contra o tempo e contra a morte através da escrita [...]” (Gagnebin, 2006, p. 146). O episódio da *madeleine*, mais do que uma celebração do reencontro sensível, simboliza a resistência ao lembrar voluntário – à força do esquecimento, à expressão do poder da morte. Nesse contexto, a ressurreição sensível é apenas o ponto de partida para o trabalho artístico:

Em outras palavras: não é a sensação em si [...] que determina o processo da escrita verdadeira, mas sim a elaboração dessa sensação, a busca espiritual do seu nome originário, portanto, a transformação, pelo trabalho da criação artística, da sensação em linguagem, da sensação em sentido (Gagnebin, 2006, p. 154).

O trabalho artístico, portanto, não se resume à reprodução das impressões felizes despertadas pela memória involuntária. Ele é, antes, um enfrentamento contínuo, uma luta do espírito consigo

mesmo. Mais do que sentir, é preciso *nomear* a experiência a partir de um engajamento no árduo trabalho da criação artística – uma busca que não é apenas interpretativa, mas também criadora. Como observa Gagnebin (2006, p. 160), ainda sobre *À procura do tempo perdido*: “Só se tornou uma obra de arte, isto é, uma criação que tem a ver com a verdade, porque se confronta com as dificuldades dessas revivências felizes, porque toma a sério a presença da resistência e do esquecimento, em última instância, a presença do tempo e da morte”. No centro da criação artística, há uma verdade que não se encontra nos objetos que compõem a matéria bruta do trabalho, mas sim na construção espiritual que transforma em arte aquilo que é colhido no mundo. É uma verdade outra, de difícil definição, cuja existência também parece ser apontada em um conto da escritora canadense Alice Munro.

Em “Material”, presente na coletânea *Something I’ve been meaning to tell you* (2014), a narradora compra um livro que reúne contos de diversos autores, incluindo um de Hugo, seu ex-marido e pai de sua filha. Ela folheia as páginas, analisa a foto dele, a pequena nota autobiográfica, o conto – e, em cada uma dessas etapas, suas observações ajudam a circunscrever uma certa ideia acerca do estatuto da ficção. Em especial, destacam-se as reações contrastantes em relação à nota autobiográfica e ao conto. O que está em jogo, nesses dois trechos, diz respeito à representação da realidade, aos usos da memória e ao compromisso que cada um desses textos estabelece com a verdade.

Diante da nota autobiográfica, há um sentimento de indignação expresso pela narradora: “escute só as mentiras, as meias-mentiras, os absurdos”² (Munro, 2014, p. 35, tradução nossa), ela diz antes de comentar o pequeno parágrafo frase a frase, estabelecendo divergências entre aquilo que sabe sobre a vida de Hugo e a maneira como esses mesmos fatos são revelados por ele através do texto. Aquilo que ela sabe ou lembra é posto em disputa com aquilo que o ex-marido comunica. *O que isso significa?* ela se pergunta sobre certos trechos, localizando não necessariamente invenções, mas distorções; apontando informações que se convertem em mentiras não por aquilo que dizem, mas pelo que deixam de dizer. Por exemplo, quando o texto de Hugo enumera os empregos que ele teve ao longo de sua vida, ela contraria suas afirmações. Nesse sentido, uma das coisas que comenta é que, embora não possa dizer se o ex-marido foi ou não lenhador e atendente de bar, sabe que ele nunca instalou linhas telefônicas: trabalhou, isso sim, como pintor de postes de telefonia, permanecendo no emprego apenas até a metade da segunda semana, quando pediu demissão por causa do calor e do enjoo que lhe causavam o exercício de suas funções. Ao desmentir tal episódio, a narradora assume um tom crítico que, no entanto, nada tem a ver com o abandono prematuro do emprego por parte dele – naquela mesma época, também ela deixou um trabalho que consistia em dobrar ataduras no Hospital de Victoria. A ênfase de sua censura é de outra natureza: “Mas se eu fosse uma escritora, e estivesse listando todas as minhas ocupações variadas e coloridas, eu não acho que colocaria *dobradora de ataduras*, eu não acho que isso seria totalmente honesto”³ (Munro, 2014, p. 35, tradução nossa). Sua reprovação tem a ver com aquilo que considera ser uma traição da realidade, mais especificamente com a imagem criada a partir da dissonância estabelecida entre memória e texto: “Olhe para você, Hugo, sua imagem não só é falsa, mas também ultrapassada”⁴ (ibidem, p. 36, tradução nossa).

Ao ler o conto de Hugo, a memória da narradora e o texto entram novamente em conflito. Dessa vez, porém, sua reação é de admiração: a mesma operação distorciva que, na análise da nota autobiográfica, é motivo de crítica converte-se em elogio. O conto, a narradora afirma, é sobre

2. “listen to the lies, the half-lies, the absurdities.”

3. “But if I was a writer, and was listing all my varied and colorful occupations, I don’t think I would put down *bandage folder*, I don’t think I would find that entirely honest.”

4. “Look at you, Hugo, your image is not only fake but out-of-date.”

Dotty, uma mulher que habitava o porão da casa alugada por eles quando ainda estavam casados: “Claro, ela passou por algumas alterações irrelevantes, e o principal acontecimento que diz respeito a ela foi inventado ou enxertado a partir de alguma outra realidade”⁵ (ibidem, p. 50, tradução nossa). Modificações são localizadas mais uma vez em relação àquilo que ela lembra, mas agora seus parâmetros de julgamento são outros. Já não tem importância a fidelidade aos fatos que deram origem ao conto, mas sim a qualidade de seu resultado: “Eu tive que admitir. Fui tocada pela história de Hugo; fiquei, e ainda fico, grata por isso, e eu não costumo me comover com truques. Ou, se me comovo, eles precisam ser bons truques”⁶ (ibidem, p. 50, tradução nossa). Se as mudanças são *desonestas* na nota autobiográfica, no conto, são *irrelevantes*. Porque o texto se propõe a ser ficção – mais do que isso, porque se propõe a ser uma obra de arte –, seu compromisso é deslocado: não remete aos fatos que estavam na sua origem, mas sim a algo intrínseco àquilo que se tornou. Nesse sentido, é justamente o trabalho de modificação, de distorção, de recriação, que ganha relevo; é o labor artístico que permite a Dotty ser arrancada da vida e transformada em arte. Após tais reflexões, a narradora pensa sobre as memórias compartilhadas com o ex-marido e chega a uma conclusão: “Eu pensava em dizer a ele como era estranho, para mim, perceber que compartilhávamos, que ainda compartilhamos, o mesmo banco de memórias, e que aquilo que não passava de fragmentos e sobras, bagagem inútil para mim, era algo maduro e aproveitável, um investimento rentável para ele”⁷ (ibidem, p. 51, tradução nossa). Para o artista, a experiência vivida, resguardada pela memória, é apenas o início de uma longa jornada. O investimento necessário está na luta contínua que ele trava por meio do seu ofício – uma das facetas da absurda esgrima que Baudelaire retrata como sendo a batalha diária do escritor (Benjamin, 2024).

No breve ensaio “What is real?”, Munro aborda o uso da realidade como ponto de partida para a ficção. Ela explica que o escritor frequentemente utiliza elementos da vida real, mas os modifica, o que pode gerar desconforto em quem reconhece na obra fragmentos deformados de sua própria experiência. Essas pessoas então questionam: “Por que você coloca algo verdadeiro e depois segue em frente contando mentiras?” E a resposta que Munro oferece, embora legítima, nem sempre satisfaz: “Faço isso pelo bem da minha arte e para construir essa estrutura que encerra a alma da minha história [...]. Isso é mais importante do que qualquer coisa”⁸ (Munro, 2012). Para a autora, alcançar aquilo que denomina como a *alma* de seus contos exige, por vezes, sacrificar o compromisso com a realidade. E mesmo que, nesse caso, estejamos falando de contos que se assumem enquanto ficções, aquilo que Munro pensa em relação à *apreensão do real* parece seguir uma linha semelhante. Frequentemente, em suas histórias, as personagens vão em busca de restaurar algo de seus passados, em uma jornada similar à do narrador proustiano. É o caso, por exemplo, da personagem Del Jordan, no epílogo de *Vidas de meninas e mulheres*. Narrando um episódio de sua infância, Del reflete sobre como, naquela época, não sabia o quanto se tornaria ávida por recuperar, através da escrita, a cidade onde costumava morar:

Eu tentaria fazer listas. Uma lista de todas as lojas e negócios que construíam e derrubavam na rua principal e seus donos, uma lista de sobrenomes, de nomes nas lápides do cemitério e

5. “Of course, she has been changed in some unimportant ways and the main incident concerning her has been invented, or grafted on from some other reality.”

6. “I had to admit. I was moved by Hugo's story; I was, I am, glad of it, and I am not moved by tricks. Or if I am, they have to be good tricks.”

7. “I was thinking I would tell him how strange it was for me to realize that we shared, still shared, the same bank of memory, and that what was all scraps and oddments, useless baggage, for me, was ripe and usable, a paying investment, for him.”

8. “Why do you put in something true and then go on and tell lies?”; “I do it for the sake of my art and to make this structure which encloses the soul of my story [...]. That is more important than anything.”

de quaisquer inscrições abaixo. Uma lista dos títulos dos filmes que passaram no cinema Lyceum entre 1938 e 1950, mais ou menos. Nomes no Cenotápio (mais para a Primeira Guerra Mundial do que para a Segunda). Nomes das ruas e o esquema em que estavam dispostas.

A esperança de exatidão que incutimos nessas tarefas é louca, de partir o coração. **E lista nenhuma poderia conter o que eu queria, porque o que eu queria era tudo, era cada camada de fala e pensamento, cada raio de luz nos troncos ou nas paredes, cada cheiro, buraco no asfalto, dor, rachadura, delírio, imobilizados e unidos – radiantes, perpétuos** (Munro, 2024, p. 330, grifo nosso).

O que a personagem parece ignorar, ao contrário de Alice Munro, é que, por vezes, a proximidade com a vida não é alcançada pela tentativa estrita de reprodução dos fatos. Na obra da autora canadense, a via factual é constantemente retratada como problemática: pontos de vista diversos, memórias distorcidas, informações novas que modificam a compreensão de um espaço ou de um acontecimento, tudo isso coloca em evidência a complexidade ou mesmo a impossibilidade de reconstituir o passado por meio das palavras e da narrativa. Além disso, na seção intitulada *Finale*, do livro *Vida querida*, Munro (2013, p. 255) escreve: “Os últimos quatro textos deste livro [...] formam uma unidade à parte, que é autobiográfica em espírito, apesar de não o ser inteiramente, às vezes, de fato. Acredito que eles sejam as primeiras e as últimas – e as mais íntimas – coisas que eu tenho a dizer sobre a minha vida”⁹. A afirmação *autobiographical in feeling, though not, sometimes, entirely in fact*, como posta no original, é particularmente intrigante. O real é constituído de múltiplas camadas, e o que Munro parece indicar é que, por vezes, para que uma delas seja circunscrita, é necessário abrir mão de outras. Apreender a experiência em sua integralidade, tal como foi vivida, é uma tentativa fadada ao fracasso e, se o objetivo é entrelaçar narrativa e vida, talvez seja mais eficaz voltar-se não para as origens, mas para o outro extremo do trabalho artístico. Tal perspectiva parece dialogar com o pensamento expresso por Jeanne-Marie acerca do processo de nomeação da experiência, visto não apenas como um esforço interpretativo, mas também criador. Para alcançar a verdade artística, a transformação é indispensável: há um ponto que a obra precisa se desprender do compromisso estrito com a experiência, indo em busca de assegurar aquilo que Munro denomina como *alma*. É apenas assim que poderá integrar-se ao mundo mais uma vez – sendo capaz de retribuir o olhar ao estar diante dos olhos de um leitor.

3.

“Eu nunca tive problemas para encontrar material. Eu espero que ele apareça, e ele sempre aparece. Lidar com o material com o qual sou inundada, isso sim é o problema”¹⁰, afirma Alice Munro em entrevista à *Paris Review* (1994). Para ser *inundada* dessa forma, no entanto, é preciso estar disposta. Tudo começa com o olhar, pois o artista colhe a matéria bruta a partir do mundo ao seu redor. Com essa finalidade, é imprescindível uma disciplina do espírito, um cultivo da sensibilidade alerta para acolher aquilo que lhe é entregue pelo acaso. De outro modo, Proust já apontava o risco que corremos: passar ao largo da vida verdadeira, “que jazia escondida no signo casual e ocasional, por inattenção, por preguiça, por covardia [...], e, aí sim, surge o perigo de sermos surpreendidos pelo acaso maior, a morte, antes de termos sequer suspeitado dessa outra

9. “The final four works in this book are not quite stories. They form a separate unit, one that is autobiographical in feeling, though not, sometimes, entirely in fact. I believe they are the first and last – and the closest – things I have to say about my own life” (Munro, 2013, p. 255).

10. “I never have a problem with finding material. I wait for it to turn up, and it always turns up. It’s dealing with the material I’m inundated with that poses the problem.”

vida, dessas outras vidas" (Gagnebin, 2006, p. 154).

A postura investigativa faz surgir o que, de outra forma, poderia passar despercebido. Para reconhecer os vestígios é preciso estar atento, sob a pena de passarmos por cima deles como os meninos do conto "O amor de uma boa mulher" (2013), os quais, tomados pelo desejo de nadar no rio, pisam sem notar sobre visíveis marcas de pneu que chegam até a água – sinais que anunciam em silêncio o carro e o corpo afogado que surgem na história logo depois (Munro, 2013). É preciso examinar o entorno, estar à procura de algo ou, no mínimo, aberto à possibilidade de que algo novo possa surgir. Mas ver, estar atento, tem seus custos. No mesmo conto, a verdade sugerida pelos vestígios é trágica, ela aponta para a morte. Buscar implica a possibilidade de encontrar aquilo que, nem sempre, se quer saber: é um preço que, se por um lado o artista está disposto a pagar, nem todos estão.

Em ensaio sobre a literatura e a psicanálise, Ricardo Piglia (2004) narra um episódio emblemático da vida de James Joyce: enquanto ele escrevia *Finnegans Wake*, sua filha, que morreu psicótica em uma clínica na Suíça, estava já doente, e ele a incentivava a buscar na arte um escape. Ela escrevia, Joyce lia seus textos, mas a situação se complicava. Recomendou-se, então, que ele consultasse Jung. Ao expor o dilema da filha, relatou: "Aqui estão os textos que ela escreve, e o que ela escreve é o mesmo que eu escrevo". Jung então lhe respondeu: "Mas onde você nada, ela se afoga" (Piglia, 2004, p. 33). A resposta parece encapsular a diferença entre o artista e aqueles que sucumbem ao peso do processo criativo. Escrever é buscar incessantemente a verdade esquiva que dá corpo ao fazer artístico – e não soa como novidade o fato de tal busca, que exige a constante desestabilização daquilo que se sabe, levar por vezes à loucura, por vezes ao sofrimento. *Onde você nada, ela se afoga*, a frase de densidade oracular proferida por Jung parece servir também a Munro e suas personagens: onde a autora mergulha em busca de verdades muitas vezes cruéis, ocultas sob a superfície estável da vida, suas personagens frequentemente se afogam.

No conto "Poderes", Tessa é dotada de um poder sobrenatural: ela enxerga coisas que estão além do seu campo de visão. Ao final da narrativa, ver demais é justamente a origem de seu sofrimento: **"Elá sabe de alguma coisa, mas está tentando não saber. / Porque se é isso que significa ela ter de volta o que um dia teve, o uso da visão profunda de seus olhos e as revelações instantâneas da sua língua, será que ela não ficaria melhor sem?"** (Munro, 2014, p. 289, grifo nosso). Em "Ofensas", a jovem Lauren descobre informações perturbadoras sobre uma mulher chamada Delphine e, diante desse saber, deseja retroceder em seu conhecimento: **"E só o tato daquele brinco [...] fez Lauren subitamente ansiar pelo desaparecimento de diversas coisas, para que Delphine voltasse a ser a pessoa que tinha sido no começo,** sentada atrás do balcão do hotel, ousada e brincalhona" (Munro, 2014, p. 202, grifo nosso). Nas páginas finais de "Fugitiva", Carla recebe, de sua vizinha Sylvia, uma carta com indícios de algo que preferia ignorar. Ela queima a carta, dá a descarga em seus restos. Ainda assim: "Era como se ela tivesse uma agulha assassina em algum lugar dos pulmões, e, respirando com cuidado, conseguia evitar senti-la. Mas de vez em quando ela precisava respirar fundo, e lá estava ela" (Munro, 2014, p. 42).

O que os trechos ilustram é algo que se repete constantemente nas histórias de Munro: depois que se sabe, há a nostalgia do desconhecimento; em especial, da ingenuidade por ele autorizada. É como a imagem dos três meninos que, mais uma vez no conto "O amor de uma boa mulher", passam por uma platibanda de ferro estreita sobre um trecho de rio que deságua no lago Huron: embora a superfície banhada de lama e sol assuma a aparência de um pudim de caramelo fervendo, a narrativa nos informa que a temperatura das águas seria capaz de congelar o sangue

deles caso caíssem ali, e a correnteza os atiraria no lago se, antes disso, não arrebentassem a cabeça num pilar da ponte. A oposição escancarada entre superfície e profundezas opera como um símbolo não só sobre a história do conto, mas sobre a obra da autora em geral. Há algo que se esconde sob a placidez enganosa das aparências, uma matéria turbulenta, em constante movimento, cuja existência não é de todo desconhecida, mas que, encoberta, pode ser ignorada: “Carros buzinaram – em alerta ou admoestação – mas eles não deram a menor bola. Continuaram a avançar em fila indiana, tão seguros de si quanto sonâmbulos” (Munro, 2013, p. 16).

“O amor de uma boa mulher” começa com a imagem de um museu cheio de objetos, e o conto revela a história cruel existente por trás de um deles: uma caixa de instrumentos de optometria. “Esta caixa de instrumentos de optometria, embora não muito antiga, tem considerável importância local por haver pertencido a D.M Willens, que se afogou no rio Peregrine em 1951” (Munro, 2013, p. 11), diz a nota ao lado da maleta vermelha. Numa primeira leitura, é impossível imaginar a importância da informação aí contida, do pequeno buraco de onde surge a agulha que se eleva ao passar o fio em gesto ascendente, pairando sobre a tira do texto até mergulhar outra vez em seu ponto final. Há muito para ser visto no encontro com os signos disponíveis no mundo. Munro sabe disso e *olha* com avidez, mas já sabemos que existem outras opções. Se há, por um lado, os olhos dos transeuntes de Baudelaire, anestesiados pelos constantes choques decorrentes das massas urbanas, as personagens de Munro são exemplo de ainda outra variante: os olhos que veem – e são tomados pelo impossível desejo de não ter visto.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e organização de Júlio Castaño Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2024, p. 103-149.
- BENJAMIN, Walter. Parque Central. In: BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2024, p. 153-189.
- CARSON, Anne. *Eros: o doce-amargo*: um ensaio. Tradução de Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rumor das distâncias atravessadas. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 145-161.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O olhar contido e o passo em falso. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 121-130.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Cartas para Este Tempo*. Tradução de João Barrento. Lisboa: BCF Editores, 2020.
- MUNRO, Alice. Alice Munro, The Art of Fiction No. 137. [Entrevista concedida a] Jeanne McCulloch & Mona Simpson. *Paris Review*, New York, n. 131, 1994.
- MUNRO, Alice. *Dear Life*. London: Vintage Books, 2013.
- MUNRO, Alice. Epílogo: o fotógrafo. In: MUNRO, Alice. *Vidas de meninas e mulheres*. Tradução de Pedro Sette-Câmara. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2024.
- MUNRO, Alice. Fugitiva. In: MUNRO, Alice. *Fugitiva*. Tradução: Pedro Sette-Câmara. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- MUNRO, Alice. Material. In: MUNRO, Alice. *Something I've been meaning to tell you*. London: Vintage Books, 2014.
- MUNRO, Alice. O amor de uma boa mulher. In: MUNRO, Alice. *O amor de uma boa mulher*. Tradução de Jorio Dauster.

São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MUNRO, Alice. Ofensas. In: MUNRO, Alice. *Fugitiva*. Tradução: Pedro Sette-Câmara. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

MUNRO, Alice. Poderes. In: MUNRO, Alice. *Fugitiva*. Tradução: Pedro Sette-Câmara. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

MUNRO, Alice. *Vida Querida*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MUNRO, Alice. *What is real?*. 2012. Disponível em: <https://livinginthelibraryworld.blogspot.com/2012/12/what-is-real.html>. Acesso em: 04 de jan. de 2025.

PIGLIA, Ricardo. Os sujeitos trágicos (literatura e psicanálise). In: PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 29-36.

PROUST, Marcel. *Para o lado de Swann*. Tradução de Mario Sergio Conti. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. (À procura do tempo perdido; v.1).

MARINA SOARES NOGARA é doutoranda em Letras pela USP, no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Graduada e Mestra em Escrita Criativa pela PUCRS. Contato: marinanoogara@usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5175038934054743>.

PREFERÊNCIAS DE UM CRÍTICO: ESTUDO DE ALGUNS DE SEUS PRESSUPOSTOS

— JOÃO CÂNDIDO CARTOCCI MAIA

RESUMO Este texto busca colocar algumas questões relativas ao método de Leo Spitzer. O trabalho começa investigando a ênfase que o crítico dá às preferências pessoais do leitor que se põe a analisar um texto. Depois, busca articular essa importância ao modo peculiar do romanista de compreender a unidade artística da obra literária e, por fim, pergunta-se se essa maneira não estaria relacionada a uma abordagem própria ao modo como Spitzer entronca-se na tradição dos estudos romanísticos.

Palavras-chave: Leo Spitzer; Teoria literária; Romanística

ABSTRACT *This text seeks to raise some questions regarding Leo Spitzer's method. The work begins by investigating the emphasis that the critic gives to the personal preferences of the reader who sets out to analyze a text. It then seeks to articulate this importance with the Romanist's peculiar way of understanding the artistic unity of the literary work, and finally, it asks whether this way is not related to an approach specific to the Romanist tradition.*

Keywords: Leo Spitzer; Literary theory; Romance philology

Convidado já no fim da vida para contar a uma audiência italiana o desenvolvimento de seu método, que naquele começo de década de 1960 já conquistara muitos adeptos e chegara a mesmo a cristalizar-se num certo culto em torno de sua personalidade nos meios literários, Leo Spitzer não pôde senão decepcionar quem esperasse dele o segredo por detrás dos importantes ensaios de literatura ocidental que vinha publicando havia pelo menos 50 anos; pois, concluía o romanista ao término do relato de sua trajetória, “não existe, portanto, um método especificamente ‘spitzeriano’” (Spitzer, 1988, p. 447). A afirmação vai ao encontro de outras que Spitzer fez ao longo da carreira, em especial aquelas que salientam mais o papel da experiência no trabalho do crítico do que a postulação de um procedimento a ser seguido. “*Methode ist Erlebniss*” é o adágio colhido a Friedrich Gundolf, célebre crítico da República de Weimar ligado ao Círculo de George, que Spitzer incorporou a sua cartilha pelo menos desde 1948, quando a cita em “*Linguistics and Literary History*” (Spitzer, 1967 [1948], p. 1). De fato, em 1960 como antes, o romanista prefere fazer considerações de método que recapitulam a história de sua própria pesquisa, salientando o quanto suas preocupações como crítico decorreram dos problemas de interpretação com que se deparou, dos textos que analisou, das teorias que proliferaram na primeira metade do século XX (as quais era preciso acolher ou combater), cuja natureza varia contribuíram para uma formulação que se assentou na duração, na experiência, de toda uma vida dedicada à filologia. É assim, por exemplo, conta-nos Spitzer no texto de 1948, que um descontentamento inicial com a linguística de corte positivista, incapaz, segundo ele, de superar a aplicação de leis fonéticas abstratas a uma miríade de fatos de linguagem apenas inventariados, o levou a um tipo de pesquisa filológica interessada na atividade do falante por detrás das produções de linguagem; pesquisa que seria capaz de intuir, para além da superfície linguística, um ser humano que maneja as palavras tendo em vista sua necessidade expressiva (ibidem, p. 2-3). Mais adiante — e já quando se tratava de analisar textos literários —, Spitzer teria reconhecido que suas análises teriam por vezes esbarrado na “*biographical fallacy*”, se bem que advirta que, desde sempre e mesmo naquelas ocasiões, tratava-se de atentar para o modo de estruturação da obra (Spitzer *apud* Starobinski, 1970, p. 25).

Contudo, não é apenas do ponto de vista dos modos de aproximação da obra literária, sancionados ou proscritos por esta ou aquela escola, que Spitzer aborda a importância da experiência na atividade crítica, que vai como que depurando, dos debates, um proceder próprio, que julga mais adequado. Noutro sentido ainda seria possível avaliar a particularidade da experiência de cada crítico. Assim é, por exemplo, que Leo Spitzer começou exercendo a *explication de texte* no trato de

autores franceses, convencido de que poderia observar neles, melhor do que em outros, um desvio linguístico, pois o francês era uma língua que eu conhecia desde a minha infância austríaca. Depois, especialmente na América, voltei-me para textos espanhóis, sobretudo por razões temáticas; seu conteúdo religioso provou-se, por um certo período, fascinante para uma mente que não era indiferente a valores religiosos a ponto de confundir sensibilidade religiosa com religião verdadeira. Tendo desembaraçado tal confusão, dirigi-me para a poesia italiana, ou melhor, returnei a ela, dado que durante minha juventude tinha descoberto a poesia muito real que existia nas cartas escritas pelos prisioneiros de guerra italianos [...] (Spitzer, 1988, p. 448).

Diferentes inclinações poderiam ser observadas na trajetória intelectual de colegas da vida inteira, nada menos que a nata da romanística e da estilística alemã: “Vossler [...] começou com a

poesia italiana, foi para a francesa e terminou com a espanhola”; “Curtius [...] começou com a francesa, depois passou à espanhola e nunca foi capaz de apreciar de verdade a poesia italiana, exceto Dante, que ele transformou num Stefan George”; ou “Auerbach, que passou da italiana para a francesa e nunca chegou à espanhola senão para escrever um único capítulo sobre o *Quijote*” (ibidem). Contudo — seria legítimo perguntar, a esta altura —, o que todos esses afrescos biográficos renderiam para uma consideração de método crítico? De um certo ponto de vista, simplesmente nada, porque é mirando no contrapé dessa questão que os caminhos de pesquisa de críticos exemplares parecem poder dizer algo: que as mudanças nos interesses de cada um não têm precisamente *nenhuma* justificativa metódica (ibidem). Pois nenhum método poderia fazer jus ao amor que um leitor tem por certa família de autores, por certo campo de estudo. Honrando seu nome, a filologia não seria outra coisa que “*amor* por obras escritas em uma *linguagem particular*” (ibidem, grifos do autor). De modo que, fazendo pouco caso de que um método seja aplicável a uma série de outras obras, o que Leo Spitzer considera mais importante é que, quando estiver levando a cabo a análise de um poema, o crítico “*ame aquela* linguagem e *aquele* poema mais do que tudo no mundo” (ibidem, grifos do autor). No final de contas, por debaixo da “fria racionalidade do profissional”, o crítico é um ser sensível, “não um robô ou um autômato”, alguém que possui “contradições e impulsos espontâneos” (ibidem).

Aqui, a “fria racionalidade do profissional” é uma glosa ao elogio que lhe teria feito Pasolini, mencionado algumas linhas antes do trecho que estamos analisando (“o racionalismo frio, científico que, para meu grande prazer, Pasolini discerne em mim”)¹. Se não há pitada de ironia nesta passagem, Spitzer parece aceitar uma tal caracterização de muito bom grado, sem relativizar — como o faz em sua conclusão. É que o olhar desrido de subjetivismo, “científico”, “racional”, atentaria para a *objetividade* do texto *feito* e aproximaria o romanista não só do formalismo russo e do *new criticism* mas do modo como o artífice, o poeta, encara as palavras (Spitzer, 1988, p. 439). Ocorre que, como vimos, chegando ao final de seu depoimento, a tônica parece recair sobre algo que era exatamente o oposto do que Pasolini prezava: a *inclinação pessoal* do crítico. Ora, como explicar, na avaliação que Spitzer faz de sua própria trajetória, a concorrência desses dois “valores”, a saber: o desvendamento da objetividade literária, atento à fatura da obra e alheia ao impressionismo do crítico — valor reiterado por diversas correntes interpretativas do século XX, a que Spitzer não deixou de fazer eco; e a importância não metódica, irredutível a um *modus operandi* perfeitamente coerente, dos impulsos de um leitor em direção à obra de linguagem, *philia* ou mesmo *eros* que aproxima crítico e texto? Se as duas coisas podem coexistir, como penso que coexistem no interior do pensamento de Spitzer, então ele deve ser contado não só como o mestre da explicação objetiva do texto, mas como quem nunca pôde aceitar um “formalismo” ou “estruturalismo” *tout court* que elidisse da interpretação a parte que o sujeito da leitura importa ao texto analisado.

Mais ainda, não será o caso de afirmar que a explicação altamente objetiva e empírica do texto empreendida por Spitzer, mestre na “captação exata das formas particulares”, como disse Auerbach (1969, p. 24), não se dá precisamente *por conta* desse *élan* amoroso que encaminha o crítico para o texto?

A singularidade da combinação, própria da leitura spitzeriana, remeteria a seu entroncamento particular em toda uma tradição, que, para dizer de modo simples, comprehende nada menos que um dos maiores ramos do pensamento europeu, senão o maior: pois germina no terreno movediço

1. Não pudemos ter acesso ao artigo em que Pasolini emite esses julgamentos. Mas um posicionamento semelhante pode ser observado na entrevista que deu à tv italiana um ano antes da morte de Spitzer, provavelmente quando da viagem do romanista à Itália, onde vicejava aquele culto a sua personalidade e sua obra. Ver a “Intervista a Pasolini su Leo Spitzer” (Pasolini, 1959). Disponível em: <https://www.teche.rai.it/2015/01/intervista-a-pasolini-su-leo-spitzer-1959/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

de certa Antiguidade, em que se unem pensamento cristão e antigo, e atravessa as eras, chegando ao romantismo e à romanística, disciplina de eleição do nosso crítico, ela mesma, em certo sentido, fruto dessa linhagem e ao mesmo tempo visada retrospectiva sobre suas próprias origens. Retraçar os passos dessa tradição seria francamente descabido. Sigamos, no entanto, uma indicação do próprio Spitzer, que enxergava na arte da tapeçaria uma boa imagem para o trabalho do filólogo, entre outras razões, porque, segundo ele, o resultado do manejo das palavras na mão do especialista se assemelharia àqueles bons e velhos tapetes que, quanto mais pisoteados, mais revelariam seu desenho original. Se é assim, o analista, levando adiante a comparação, apostaria no fato de que, por modernas que sejam as obras, nelas, ele “sempre descobrirá uma antiga ‘tapeçaria religiosa’, de origem greco-romana-cristã” (Spitzer, 2021, p. 3). Talvez valha, por isso, reservarmos um parágrafo para flagrar, quem sabe na origem, essa aliança entre o amor e a razão (que aliás, parece-me, timbra de modo especial os textos do filólogo em questão, dando-lhes a paixão e a argúcia que lhe são particulares) e que confluem para a tal consideração spitzeriana da literatura.

Ora, voltemos então à aproximação entre leitor e poema de que falávamos. Será demais sentir aí, neste colocar entre parênteses tudo o mais que existe (“amar aquele poema mais do que tudo no mundo”), um sabor platônico ou neoplatônico?² Como é bastante sabido, Plotino, seguindo neste ponto Platão, entendia o amor como “desejo de se unir a coisas belas”, formulação que seguirá pelos séculos, passando, contudo, por uma importante inflexão na mão dos primeiros pensadores cristãos. Agostinho, por exemplo, retomará, *ipsis litteris* aquilo que Platão afirmava no *Fedro*: “o amor é um desejo”³, mas acrescentará que “amar não é senão desejar uma coisa por ela mesma”, neste ponto se distanciando de suas fontes gregas (“83 Questões diversas”, nn. 33-36). A especificidade introduzida por Agostinho reside precisamente no fato de que o amor (também visto como desejo) volta-se agora para alguma coisa que vale *por si mesma*. Para melhor medir a especificidade do filósofo patrístico, vale lembrar as conhecidas páginas do *Banquete* em que o amor é identificado com o desejo de permanência e em que, por isso mesmo, se confundiria, em sua forma mais baixa, com a reprodução, já que esta, colocando-nos à procura por corpos belos, resultaria em nossa perpetuação. O mesmo ocorreria no que diz respeito à filosofia. Buscaríamos o conhecimento pelo valor de transmissão que contém: passado de pessoa a pessoa, ele nos perpetuaria. Nos dois casos, como se vê, o belo não é amado por si mesmo, mas em função da necessidade de perdurar. Vendo por outro ângulo, poderíamos dizer que, na tradição inaugurada por Platão, o amor é uma espécie do gênero desejo, mas desejo interessado e de um objeto específico: coisas belas. (Certo, não se poderia negar que, conforme o esquema da filosofia de Platão, ascendendo por graus, chegaríamos ao Belo e ao Verdadeiro em si mesmos, os quais não faria sentido amar por conta do desejo de permanência, posto que eles são a própria permanência, absoluta — mas aqui seria o caso de se perguntar se *eros* manteria sua diferença específica e não se tornaria ato de inteligência puro.) Passemos ao largo das consequências que formulação tem para o pensamento de Platão e seus seguidores, bem como o de Agostinho, mas retenhamos que, ao situar a demarcação *mais em baixo*, o bispo de Hipona expande o âmbito daquilo que, antes, seria prerrogativa apenas do absoluto; agora não apenas o Belo e o Verdadeiro poderiam ser amados em si mesmos, mas qualquer objeto do amor (sem talvez ter de jogar fora a especificidade

2. Como exemplo dessa união amorosa, não precisamos nos afastar muito. Lembremos das almas dos amantes no neoplatônico “The Extasie” analisado pelo próprio Spitzer (2024, p. 15-20) em *Três poemas sobre o êxtase*. À diferença de Donne (e mais à semelhança de San Juan de la Cruz, que ele analisa logo em seguida e com notável preferência), entretanto, a união amorosa spitzeriana não parece anular a singularidade dos amantes e é, como veremos, *encarnada*, isto é, não é intelectualista (no mau sentido), mas vivenciada *in concreto*.

3. Devo os textos (bem como sua tradução) e a problemática a um curso de graduação ministrado pelo professor Lorenzo Mammi no primeiro semestre de 2020.

de *eros*). Como já sugerimos, estaríamos diante daquelas primeiras formulações filosóficas da noção de encarnação, o absoluto terreno, deus feito homem; formulações em que, se por um lado, o humano encontra-se agora, segundo a doutrina cristã, decaído e distante do deus, por outro, é mediante o amor dedicado àquilo mesmo que decaiu que o absoluto passa a viver.

E não faria sentido ouvir ecos de ideias como essa em Spitzer, que, no prefácio aos *Stilstudien*, escrevia: “aspirar ao mais grandioso, vivenciá-lo [*erleben!*] no mais pequenino” (Spitzer, 1961b, p. xii-xiii)? Creio que uma tal formulação estaria afinada com aquela mente que, se “não era indiferente a valores religiosos” ao menos “prezava a sensibilidade religiosa” (estamos pensando aqui, creio, sobretudo nos ensaios que vão até fins dos anos 1940). Que não se leia aí, no entanto, uma profissão de fé literária casta (Spitzer sabia como poucos captar a malícia de um texto) e anti-intelectual: é que a singularidade do texto a ser analisado é atraente e desperta emoções. O que é, num texto, muito particular é estímulo para a reflexão:

de fato, toda beleza possui alguma qualidade misteriosa que não aparece à primeira vista. [...] Aqueles que se opõem à análise estética de obras poéticas parecem, às vezes, ser tão suscetíveis quanto uma não-me-toques: se alguém acredita neles é porque prezam tão profundamente as obras de arte, respeitam tão intensamente sua castidade, que não ousariam desflorar, por meio de fórmulas intelectuais, a qualidade virginal e etérea das obras de arte; eles não removeriam o pó brilhante das asas dessas borboletas poéticas! Eu sustentaria, ao contrário, que formular observações por meio de palavras não causa a evaporação da beleza artística em intelectualismos vãos; ao contrário, isso contribui para um alargamento e um aprofundamento do gosto estético. O amor, seja ele amor a Deus, amor ao próximo ou amor pela arte, só pode ganhar com o esforço do intelecto humano para buscar as razões de suas emoções mais sublimes e formulá-las. Somente um amor frívolo não sobrevive à definição intelectual; o grande amor prospera com o entendimento (Spitzer, 1967, p. 30).

Noutras palavras, sem ser uma imposição da experiência do leitor ao texto, a experiência se faz com o texto e *em* texto. Quer dizer, uma emoção, despertada por um *je ne sais quoi* que é ao menos provisório (“qualidade misteriosa que não aparece à primeira vista”), leva o crítico a querer entender o porquê dessa emoção formulando-a “por meio de palavras”. Falar em forma de texto com base no que ele despertou em mim é a melhor receita para captar sua própria peculiaridade. *Individuum est ineffabile*, diz o lema escolástico que Spitzer gostava de repetir: o singular é inefável. Mas o demorar-se na singularidade (amá-la pelo que ela é), desejando captá-la o mais possível, é o que faz do efeito no leitor o melhor caminho para a tarefa de descrever a objetividade do próprio texto. Vale dizer que, sendo sempre singulares, não haveria proposições gerais e metódicas que satisfizessem a sintonia fina do leitor — e daí a decepção da plateia italiana de Spitzer. Pois nenhum conjunto de regras ou procedimentos definidos *a priori* poderiam garantir a captação desse singular senão uma reflexão que tenha como ponto de partida o mesmo plano sensível em que está a obra, que merece depois ser examinado, posto em palavras, analisado e então elevado a partir dessa “receptividade ametódica” inicial (o termo é de Auerbach) a uma formulação capaz de tornar inteligível o texto como aquilo que ele é.

Como é bastante conhecido, é neste ponto que o procedimento de Spitzer teria seu ponto de partida mais conhecido: o desvio linguístico, medido contra o plano de fundo do “uso normal” da língua. É a linguagem que se apresenta estranha ao leitor que aparece como primeiro obstáculo, intrigante, novo, apaixonante. Pode ser, por exemplo, um uso peculiar da conjunção explicativa à *cause de*, trazida do francês coloquial para prosa literária, como em *Bubu de Montparnasse*, de

Charles-Louis Phillippe. (Outra face da importância da experiência do crítico aqui se revela: diante do repertório linguístico e literário adquirido ao longo de uma vida de leituras e estudos, melhor se traçam os contornos específicos da obra particular.) O crítico terá então de esmiuçar o que a intuição fez aparecer para ele como singular. Verá, por exemplo, que esse uso particular da conjunção (que, é distinto do modo de emprego tradicional) pode ser estendido para observações análogas a respeito de outras conjunções (*car, parce que* etc.) e que em todas elas pode-se reconhecer uma vibração especial: saindo da boca das personagens, não traduzem, como seria de se esperar, uma causa objetiva de um fenômeno, mas uma causa que o crítico preferiu chamar de “pseudo-objetiva”, pois mesmo que expressa através raciocínios estranhos, triviais ou ainda “semipoéticos”, guarda a verdade daqueles indivíduos que são apequenados pelas mazelas sociais e que são alvo, da parte do narrador, de uma compaixão entre fatalista, melancólica e humorada (Spitzer, 1961a, p. 166-207). Para nossos propósitos, é importante reter que aquilo que o crítico sondou como uma particularidade linguística inicial faz sistema com outros usos de linguagem, bem como com o universo contemplado pela narração (prostitutas e cafetões da Paris do começo do século XX) e pelo tom e visão com que são refratados pelo narrador. É como se o detalhe linguístico fosse uma porta de entrada privilegiada para a unidade da obra: nele se faz sentir aquele sabor especial, que entretanto tem que ser testado (e eventualmente corrigido) mediante a consideração das demais partes e elementos construtivos do texto. Assim é que um traço estilístico, reitera várias vezes Spitzer, nunca deve ser avaliado apenas enquanto tal, mas sempre em relação aos demais elementos linguísticos e artísticos, que o particularizam e com os quais está coordenado. Um esquema rítmico, por exemplo, contribui para a unidade significativa de um poema, mas a unidade deste perpassa o tema, as ideias, o tom etc.:

em todos os lugares, o sangue vital da “criação poética” é o mesmo, quer [a] abordemos pela “linguagem”, pelas “ideias”, pelo “enredo” ou pela “composição”. Quanto a [minha análise de Rabelais] eu poderia muito bem ter começado por um estudo da composição literária um tanto fruxa dos escritos de Rabelais e só mais tarde ter passado a suas ideias, seu enredo, sua linguagem. Como aconteceu de eu ser linguista, foi a partir do ângulo linguístico que comecei a me esforçar para encontrar meu caminho em direção à sua unidade. Obviamente, nenhum outro estudioso deve ser obrigado a fazê-lo (Spitzer, 1967, p. 18)⁴.

Graças ao “sistema” montado pela obra, posso começar por qualquer elemento que me chame atenção e uma descrição suficientemente exata dele me levará à consideração de outros aspectos. Ocorre que não sendo o esquema rítmico, o tema, as ideias, o tom etc., a unidade do poema, que se atualiza e ganha corpo em cada um deles, mas não podendo ser reduzido a nenhum, permanece como um núcleo profundo, espécie de centro de gravidade em torno do qual gravitam, na superfície linguística, os demais elementos. Ora, é assim que a obra literária forma um pequeno cosmo, que Spitzer (1967, p. 19) compara a um sistema solar.

Não será esse pequeno universo, aquele “grandioso” vivido em miniatura, a totalidade tornada manejável pelo ser humano — primeiro pelo poeta e depois pelo crítico, que a ela aspirava em sua primeira coletânea de ensaios propriamente literários? Parece-me que nessa direção poderíamos começar a entender muito do que nosso crítico entende a respeito à sua matéria, a literatura em línguas românicas, que cobre um arco de tempo que vai, pelo menos, da fragmentação do Império Romano, à era moderna. Para finalizar, seria o caso de tentar articular alguns pontos levantados até agora, como hipótese de trabalho ulterior.

4. Note-se, outra vez, a importância da *Erlebnis* do crítico no trecho: “como aconteceu de eu ser linguista...”.

Ora, se nosso romanista salienta tantas vezes que o método não deve anteceder o exame da obra, poderíamos nos perguntar se o próprio *approach* spitzeriano, ao salientar a singularidade de um texto, não seria ele mesmo uma posição analítica a seu modo *a posteriori*. Penso que se pode dizer que Spitzer recolheu seus princípios a uma tradição que exigisse, em cada uma de suas manifestações, o exame mais minucioso, o reconhecimento de sua mais extrema singularidade — como se cada universo particular que cada obra singular representa fosse uma espécie de resposta a uma crise de princípios anteriores e absolutos, de um universo organizado a que se pudesse recorrer e que, esse faltando, exigisse do artista uma nova organização, espécie de *tour de force* para pôr as coisas no lugar, mesmo que se trate de enumerar elementos caóticos do mundo (tentativa primeira de dominá-lo), para ficarmos com o argumento de um de seus mais célebres ensaios. É assim, por exemplo, que, noutra parte, concluindo a análise de um soneto de Victor Hugo, Spitzer escreve:

em Hugo, sempre encontramos o verbo [verbe, em francês, no original alemão] como domador de quimeras: seu poder de palavra é magia que submete o caos. [...] Nossa poema canta a vitória da mulher sobre o caos, uma *forma* poética que é ela mesma um triunfo sobre o caos (Spitzer, 1936, p. 107).

A palavra confunde-se com a própria ação do poeta que busca fixar o caos, atitude que, penso, responde, para Spitzer, a um padrão próprio à literatura *romântica*. Pois, num artigo sobre a mudança por que passam as línguas no decorrer da história, o crítico literário, agora vestindo também o figurino do linguista, desenvolve a ideia de que os falantes das línguas românicas encontraram as *formas* de seus idiomas em tentativas de assegurar a unidade do mundo, advindo da crise que fragmentou o Império romano, que assegurava sua própria identidade e que se perdeu. Inseparável desta crise, a unidade do sistema vocálico latino, e daí a necessidade de inventar um *estilo* para a língua:

Deparamo-nos aqui com o fato de que línguas e dialetos são, como disse Vossler, “estilos”, formas de autoexpressão por meio das quais uma comunidade marca sua distinção, assim como o faz em sua literatura, arte, instituições e leis. Castela encontrou seu próprio estilo clássico mais cedo que outras regiões — tanto linguística quanto poeticamente; as outras permaneceram fiéis por mais tempo a um estilo arcaico e caótico de autoexpressão que, como fenômeno básico, é comum às línguas românicas, todas elas caracterizadas pela ruptura que provocaram na unidade e na ordem do sistema vocálico latino. O “estilo” da autoexpressão romântica está enraizado na inquietação e na anarquia; os povos românicos não queriam primariamente inovar: desejavam preservar hábitos de fala. Mas tornaram-se inseguros de si mesmos, autoconscientes (Spitzer, 1943, p. 422).

Contraposta ao estilo clássico que buscam remediar, as línguas românicas são caóticas e buscam, no estilo, recuperar a unidade perdida. Spitzer parece estar refratando à sua maneira um fenômeno de há muito conhecido dos romanistas: sua matéria não responde à ordem da língua latina dita clássica, mas é vulgar, corrompida e instável. Seu análogo é um sentimento de unidade perdida (não apenas no campo linguístico, mas em diversas esferas da vida: instituições, leis etc.), que obriga o falante e o poeta a organizar o mundo mediante palavras:

É preciso recordar o pensamento pascaliano que vê no estilo um sinal da decadência do homem e uma consequência do pecado original: porque se sente perdido, o homem deve exercer o estilo, exercer a arte de persuadir, aspirar a um retorno — necessariamente

incompleto — à pureza de que gozou uma vez por todas. A ciência do estilo, chamada estilística, será portanto uma ciência da decadência do homem, uma ciência do desespero: só depois de ter se desesperado é que “fazemos” estilo e o estudamos (Spitzer, 2023, p. 201).

Sem o conforto de uma unidade absoluta e original, fragmentadas, as obras são também sempre singulares, talvez até porque falíveis na sua pretensão de restabelecer a unidade perdida. Seja como for, expulsas do Paraíso, filhas de uma crise do absoluto, de um Império, de uma língua e de um estilo (o clássico), nascem os estilos particulares, as formas particulares de composição, e que são o objeto privilegiado do analista (aliás geralmente conhecido como um dos nomes fundantes da própria *estilística*, disciplina que, segundo vemos, ele como que desentranha da própria romanística). Irredutíveis às regras prescritas, as formas singulares encontram-se por toda parte nas línguas e literaturas românicas, e o crítico, afinal, participante do mesmo mundo em que surgiram, dirige-se a elas, ama e estuda.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- PASOLINI, Pier Paolo. Intervista a Pasolini su Leo Spitzer, 1959. In: *Rai Teche*. Disponível em: <https://www.teche.rai.it/2015/01/intervista-a-pasolini-su-leo-spitzer-1959/>. Acesso em: 10 jan. 2025.
- SPITZER, Leo. *Classical & Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Investigation of the Word Stimmung*. Nova York: Angelico Press, 2021.
- SPITZER, Leo. Development of a Method. In: FORCIONE, Alban K.; LINDENBERGER, Herbert; SUTHERLAND, Madeline (orgs.). *Representative Essays*. Stanford: Stanford University Press, 1988. p. 421-50.
- SPITZER, Leo. In Memoriam Hanns Heiss: Zu Victor Hugo's “Le Rouet d'Omphale”. *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 37, no. 2, p. 98-10, 1936.
- SPITZER, Leo. Les Études de style et les différents pays, *apud* STAROBINSKI, Jean. Leo Spitzer et la lecture stylistique. In: SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970. p. 7-39.
- SPITZER, Leo. Linguistics and Literary History. In: SPITZER, Leo. *Linguistics and Literary History*. Princeton: Princeton University Press, 1967. p. 1-39.
- SPITZER, Leo. Pseudoobjetive Motivierung bei Charles-Louis Phillippe. In: SPITZER, Leo. *Stilstudien II*. Munique: Max Hueber, 1961a. p. 166-207.
- SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. São Paulo: Editora 34, 2024.
- SPITZER, Leo. Une Habitude de style, le rappel chez Céline. In: SPITZER, Leo. *Soixante Études sur le style de textes français*. Genebra: Droz, 2023. pp. 189-203.
- SPITZER, Leo. Vorrede. In: SPITZER, Leo. *Stilstudien I*. Munique: Max Hueber, 1961b. p. ix-xiii.
- SPITZER, Leo. Why Does Language Change? *Modern Language Quarterly*, vol. 4, n. 4, p. 413-31, 1943.

JOÃO CANDIDO CARTOCCI MAIA é mestrando no Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, com bolsa da FAPESP. Contato: cartoccimaia@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5579010223852508>.

O FAZER LITERÁRIO COMPARTILHADO EM PARIS NÃO TEM CENTRO E A EXCENTRICIDADE DA FORMA

— FÁBIA BALOTIM ALVES

RESUMO O presente ensaio tem como objetivo propor uma leitura do poema *Paris não tem centro*, de Marília Garcia, considerando o conceito de texto intergenérico, proposto por Lygia Davis. Essa zona indeterminada textual é uma maneira de demonstrar a insatisfação com as formas tradicionais, visto que há muito o que dizer que extrapola os limites impostos pelos gêneros fechados. Nesse sentido, as formas breves contemporâneas, e suas diversas variações, constituem um espaço significativo para desestabilizar essas regras internalizadas e apresentar outras maneiras de fazer e conceber a arte literária. Além disso, o ensaio também discute a questão da autoria e da originalidade e suas conexões com os trabalhos de tradução.

Palavras-chave: Marília Garcia; Poesia; Autoria; Tradução literária

ABSTRACT *This essay aims to present a reading of the poem Paris não tem centro, by Marília Garcia, considering the concept of intergeneric text, proposed by Lygia Davis. This indeterminate textual zone demonstrates the failure of traditional forms since there is much to say that transcends the limits of closed genres. In view of this perspective, the contemporary short forms, and their variations, constitute a significant space for destabilizing these internalized rules and presenting other ways of making and conceiving literary art. In addition, the essay also discusses the question of authorship and originality and their connections with translation works.*

Keywords: Marília Garcia; Poetry, Authorship; Literary translation

OS MUITOS EU'S QUE TENHO ENCONTRADO NO CAMINHO

No livro *Essays One*, Lygia Davis (2019) aponta para a evolução dos gêneros tradicionais: romance, conto e poema. De acordo com a escritora e tradutora norte-americana, ao longo dos séculos, os escritores assumiram em suas práticas variações menos tradicionais, que escapam à possibilidade de uma classificação única, resultando no que denomina como texto “intergenérico”. Ainda em *Essays One*, Davis afirma que essa forma que ultrapassa a expectativa leitora é uma resposta ao descontentamento que se tem com as formas pré-existentes. Sabendo que o romance tende a ser priorizado na apreciação literária, voltar o olhar para as formas breves e as suas variações na ficção contemporânea permite ainda mais desestabilizar conceitos pré-estabelecidos e pouco questionados, além de uma entrega quase que amorosa ao texto, pela maior possibilidade de se atentar aos detalhes. E nessa entrega vislumbra-se que muito cabe e existe dentro da brevidade.

Nessa perspectiva, o presente trabalho tem como objeto de análise o poema *Paris não tem centro*, da autora Marília Garcia, publicado pela primeira vez em 2016¹. Essa escolha foi intencional considerando aquilo que Davis aborda no início de *Essays One*. O poema é um exemplo fulcral de texto intergenérico. Nessa “aventura” literária de Garcia, há um texto que flerta ao mesmo tempo com a prosa e a poesia, destacando-se o caráter ensaístico. No entanto, não se encaixa naquilo que é esperado de um ensaio, por ser escrito em versos e seguir um percurso narrativo que mescla acontecimentos reais com a ficção. Em seu website², a autora faz uma declaração acerca do contexto de escrita de *Paris não tem centro*:

Trabalho feito durante a residência na *Cité Internationale des arts*, em Paris, que partiu de duas proposições: a primeira era fazer um percurso por Paris, sugerido em um livro do poeta oulipiano Jacques Roubaud, em busca de um quadro da Gioconda que não é o de Da Vinci que está no Louvre. Trata-se de uma pintura de E. Mérout que fica em um café no 9º arrondissement. A segunda proposição era contar tudo o que tinha acontecido neste percurso em um poema escrito em francês e, em seguida, pedir a uma amiga para traduzir o poema ao português.

A primeira versão do poema saiu na revista Eutomia

Depois, falei este poema em um encontro sobre tradução na USP e incorporei uma parte 2 a ele. Depois, na parte 3, conto do encontro na USP. E uma parte 4 foi incorporada à versão final [...]

O resultado do trabalho virou um livro.

Paris não tem centro está seccionado em quatro partes que dependem da sequencialidade. O tema que se aborda neste ensaio-poema é a própria escrita, com destaque para a questão da tradução. A primeira parte, [passagem de érica zíngano], engendra todas as outras, parecendo ser uma espécie de marco zero. O primeiro verso do poema inicia-se reproduzindo exatamente aquilo que está no título principal³, contudo entre aspas. É uma fala. É dita por uma mulher (não nomeada), que não é a voz predominante dos versos. A voz predominante, nas quatro seções, é a da própria escritora, que está a todo momento referenciando ao próprio movimento da sua escrita.

Após a afirmação desse eu desconhecido, a nossa autora/narradora/eu-lírico/personagem principal dessa história inicia uma série de desvios que constituirão o poema como um todo: no

1. Foi utilizada para a análise a 2ª edição de *Engano geográfico (dois poemas franceses)*, publicado pela Editora 7Letras. No livro está incluído, além de *Paris não tem centro*, o poema *Engano geográfico*.

2. Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com/paris-n%C3%A3o-tem-centro>. Acesso em: 30 abr. 2025.

3. “Paris não tem centro”

seu nível linguístico e semântico, além da disposição dos versos, havendo vazios entre eles e também recuos distintos da margem. O movimento domina as cenas: as “personagens” estão sempre a caminho, nunca se acomodam por muito tempo em um ponto fixo. Isso se enquadra com o deslocamento que, de acordo com Izumino (2019, p. 317), é um dos pontos fundamentais da poesia de Marília Garcia: “Viagens, idas, vindas estão presentes em todos os seus livros”. O deslocamento – *desplazamiento* – também é abordado em uma entrevista que Garcia concede a Agustín Arosteguy (2020):

Creo que la poesía es viajante en el sentido de que puede traer un extrañamiento y desplazarnos de lo que está automatizado, normado. En el caso de mis libros, yo hablo de viaje, pero muchas veces no son los lugares que importan sino el desplazarse hacia las representaciones de los lugares y de nosotros mismos, producir otras formas de relacionarnos con las cosas (Arosteguy, 2020, p. 409).

Já nessa primeira parte de *Paris não tem centro*, afirma que escreve o poema em francês, pois quer um *poema literal*. Para traduzi-lo ao português, pede à sua amiga Érica Zíngano, que leva o título da seção e também é transformada em personagem por Marília. Assim, tem-se uma experiência leitora no mínimo peculiar, pois, ao deparar-se com uma obra de uma escritora brasileira em português, espera-se que aquele texto tenha sido escrito por ela própria. A partir dessa informação do *modus* de escrita/tradução começam a ecoar outras vozes, referências a outros eu's que são significativos para pensar a questão da tradução e da originalidade. Marília diz que, na primeira vez que esteve na França, comprou um livro de Jacques Roubaud que lhe serviu como um guia de Paris. Nele, Roubaud dá instruções para encontrar a Gioconda (Monalisa). Mais um desvio, não se refere à consagrada obra de Leonardo Da Vinci, mas sim a de e.mérou.

Começa um movimento de busca dessa Gioconda. Contudo, o que importa não é o encontro com essa obra, que nunca viria a acontecer de fato, mas as passagens pela cidade e os (des)encontros com figuras que influenciam a composição do poema e, portanto, estão atravessando Paris juntamente com Garcia. Na perspectiva de Pereira (2018, p. 126), a imagem das passagens que vai sendo criada tem papel importante na reflexão do livro, pois “assume a do contato com o outro [...] uma proposta de pensar o poema como contato [...] como “passagem”, como modo de passar”.

Nesse sentido, duas passagens dessa primeira seção me parecem fundamentais para pensar a prática da autora e o que seu texto está propondo para o leitor. A priori, há um momento em que ela se vê sem saída. Esse sentimento ultrapassa a questão geográfica, parecendo indicar o ser escritor e os dilemas da escrita:

estou numa sensação labirinto
essa passagem
está cheia de saídas
(Garcia, 2023, p. 20-21)

Então, segue uma direção que lhe foi orientada por uma voz que encontrou naquele caminho, mas ainda assim se encontra perdida: “eu não sei mais/onde nós estamos” (Garcia, 2023, p. 21). Quem é esse nós? É literalmente o Leo, que lhe acompanhava até o café matisse para encontrar a Gioconda? Ou então seria ela e Érica? Ou ainda esse nós poderia se referir a ela, Garcia, e nós, leitores? Afinal, juntamente com ela, o leitor se perde nesses desvios de rota – e também de gêneros e fusões da escrita – que parecem um exercício vital para desestabilizar e apagar aquela leitura que já é trazida pronta e internalizada. A leitura ingênua, que se fecha, que é levada

exatamente para a interpretação *literal* da coisa. Se perder, se desconcertar: assim, as possibilidades não são findadas. Porque há coisas que o texto diz e coisas que resiste a dizer⁴: não há apenas uma porta de saída.

A segunda passagem que se destaca é o encontro-miragem que a autora tem com três tradutores do seu poema: Rob Packer, para o inglês, e Ignacio Morales e Gerardo Jorge, para o espanhol: “e fico me perguntando/o que eles fazem juntos/aqui” (Garcia, 2023, p. 23). Esses personagens-tradutores entregam a ela obras distintas⁵ que possibilitam diferentes ecos e enovelamentos ao que está sendo abordado no poema. Fato interessante é que essa passagem não existia no “poema de origem”, de 2016. Nas notas da autora, na edição de 2023, ela afirma que os tradutores tornaram-se personagens do seu poema apenas a partir de então. Assim, é um texto que passou, ao longo dos anos, por alterações, ou como Marília nomeia: “releitura”.

As 3 seções que seguem a [passagem de érica zíngano] possuem ainda mais enfoque no processo da escrita. O deslocamento continua a ressoar, considerando os saltos temporais e geográficos que também se destacam ao longo das partes do poema. Se na primeira seção houve um salto temporal de 13 anos entre a primeira vez que Marília esteve em Paris e 2015, quando resolveu buscar novamente a Gioconda, haverá um outro movimento de tempo e espaço para as próximas seções. Tal procedimento indica um revisitamento do próprio texto que gera uma outra ocasião de escrita. Dessa forma, é uma autora que está a todo momento se (re)lendo e (re)escrevendo, refletindo profundamente sobre a literatura e a complexidade dos processos que a constituem.

Na segunda parte do poema, [o sim contra o sim], Marília passa a tratar de maneira explícita as “estratégias” de composição da primeira parte de seu texto. Inicia contextualizando a sua escrita, o que, de acordo com Veloso (2022), é um exercício recorrente em suas obras: “escrevi a parte 1 deste texto/nos primeiros dias de 2015/quando estava na frança” (Garcia, 2023, p. 35).

Se não havia ficado claro ao leitor que o texto foi escrito por Marília em francês, não em português, [o sim contra o sim] vem para esclarecer que “a origem está em falso”, para usar as palavras da professora Ana Paula Grillo El-Jaick (2020, p. 62): “A origem está em falso: a escrita francesa de Garcia coloca as duas línguas em um beijo de línguas que se roçam sem centro, sem meio, sem início”. E esse entrelaçamento das línguas é uma espécie de desafio para Marília, ou melhor: uma tentativa de retornar ao marco zero da escrita. Ela determina que esse gesto seria similar com um pintor destro que escolhesse pintar com a mão esquerda “em busca de alguma novidade” (Garcia, 2023, p. 36). É nessa parte do texto que Marília assume ainda mais o tom ensaístico dando enfoque para a problematização da tradução, que não é vista como uma atividade artística:

a tradução às vezes é tratada
como uma *cópia* para outra língua
feita por outra pessoa que não o autor
e que assina a versão como “tradutor”

por outro lado
se considerarmos que aquele texto traduzido
nunca foi escrito antes daquela maneira
na língua de chegada

4. O professor Rubens Rodrigues Torres Filho em diferentes trabalhos, como em “A *virtus dormitiva* de Kant” (1974) e em uma tradução da obra de Benjamin (1993), aborda a questão da resistência do texto em contraponto com a potência da leitura.

5. São mencionadas as seguintes obras:

Paris, da poeta inglesa Hope Mirrlees;
Paris, situación irregular, do poeta chileno Enrique Lihn;
uma tradução de *Rei Lear*, por Nicanor Parra.

então de algum modo ele pode ser lido como um
original
afinal
não há um sentido anterior à escrita
(Garcia, 2023, p. 36)

Percebe-se que o mais interessante não é o que Garcia aborda em seu texto – o tema da tradução – mas como isso vai sendo construído em um desenrolar contínuo de reflexão e prática escrita. Marília não apresenta respostas prontas, o que faz é um exercício pensante, vacilante, repleto de dúvidas... mas que não se deixa esgotar e cair em falsas resoluções. Uma das formas que encontra para lidar com as problematizações da tradução e o deslocamento de origem em seu texto é transformar Érica em personagem, e não a colocar na parte dos créditos da tradução. Isso que poderia ser visto a princípio como um apagamento é, na verdade, uma forma de manter a figura de Zíngano viva, presença onipresente no texto ao lado de Marília. Como posto na primeira parte do texto: “a gente atravessa juntas/toda essa história/sobre a gioconda” (Garcia, 2023, p. 20).

Esse atravessar acompanhado não é livre de tensões. Há estranhamentos para Marília, sobretudo porque Zíngano segue à risca o seu pedido inicial de compor um poema literal e, por isso, aposta na literalidade diversas vezes. Contudo, por esse ser justamente um escrever compartilhado, segue completamente a versão de Zíngano e suas escolhas. O resultado: as pessoas que receberam o poema da autora assim que finalizado julgaram aquilo como uma encenação, não acreditando realmente no procedimento inusitado de Garcia. Dessa forma, Marília conclui que a partir dessa leitura: “talvez o poema traduzido/tivesse mesmo virado/um original” (Garcia, 2023, p. 39). E talvez de fato tenha conseguido construir o seu poema literal.

Na terceira seção do poema, [voltar para casa com sol lewitt], a qual considero a parte mais bela de *Paris não tem centro*, Marília não está mais na França, mas sim em São Paulo e apresenta as duas partes iniciais do poema em um evento sobre tradução. A forma como se expressa parece atingir aqui aspectos de uma escrita diarística. Assim, mais uma vez observa-se que muito cabe dentro da brevidade, inclusive a excentricidade de gêneros distintos que entrelaçados constituem um texto singular. É início de agosto de 2015 e há um desconcerto declarado, porque, apesar de estar de volta ao Brasil, Marília não se sente em casa. Era uma casa que havia habitado por pouco tempo antes de sua ida à França: “e não era como voltar para casa de verdade” (Garcia, 2023, p. 43).

Desconcerto que resulta em ausência e, sobretudo, desconforto em sua participação no evento de tradução. O microfone não chega a tempo para sua fala, o que concretiza o seu sentimento de perda de voz: “quem mandou *emprestar* a voz pros outros” (Garcia, 2023, p. 45). Um sentido pensável dessa passagem parece apontar para as tensões presentes nesse viver em tradução em que Marília estava emergida, vindo de sua experiência na França, e do fazer literário compartilhado não só com Zíngano, mas também com tantos outros eu's aos quais faz referências e concede espaço em seu texto. No entanto, esse enfraquecimento temporário da voz é o que possibilita a sua volta definitiva para casa ao vislumbrar o sol que transpassava pelas árvores enquanto sua voz se esvaía, “se deslocando para outros lugares” (Garcia, 2023, p. 47).

Esse momento lhe lembrou do artista Sol Lewitt. Lembrança que engendra a escrita da terceira parte do poema. O artista estadunidense se destacou na década de 1970 pelos seus *wall drawings*. Ele tinha ideias de desenhos e criava instruções, às vezes até diagramas, para que outras pessoas executassem a obra de arte:

e cada desenho
mesmo seguindo à risca o modo de usar
poderia ser diferente de quem o fizesse
(Garcia, 2023, p. 48)

Percebe-se que o procedimento de Sol Lewitt está associado de maneira visceral com tudo aquilo que Marília discute em *Paris não tem centro*. O exercício do artista com os “wall drawings” seria uma espécie de metáfora para a tradução: as instruções de Lewitt correspondem ao autor “original” da obra/o autor primeiro. As pessoas que reproduzem as instruções dele equivalem aos tradutores, que, mesmo seguindo à risca o autor de origem da arte, podem oferecer uma tradução diferente: também são autores dessa obra e, portanto, produzirão uma obra de arte única. Até porque, como fica perceptível nos enovelamentos de vozes do poema, cada pessoa traz consigo suas próprias referências. Eu’s que ecoam e que influenciam o seu trabalho. Dessa maneira, é com Sol Lewitt que Marília volta para casa, porque é com ele que percebe que a perda de voz do autor é, na verdade, a multiplicação infinita da sua arte.

Na quarta e última parte do poema, [miragem com lu menezes], que, em comparação com as outras seções, é bastante breve, estamos de volta ao ponto de origem: Paris. Mais especificamente, o café matisse, da Gioconda. É final de dezembro e Marília está acompanhada de sua amiga, Lu. No entanto, não está mais em busca da Gioconda (talvez nunca estivesse de fato em busca, mas só a caminho, contornando os desvios). Vai até o café para encontrar a amiga e com ela desaparecer “em alguma miragem”.

Dessa parte destaco o seguinte trecho que creio resumir esse encerramento de maneira minuciosa: “ao terminar o poema aqui/ele tem a duração/de 1 ano/pode começar e acabar na/neve/pode começar e acabar no mesmo/lugar/no mesmo ponto:/uma fresta por onde tudo escapa” (Garcia, 2023, p. 51). Penso que, com esse final, faz sentido a introdução de *Engano geográfico (dois poemas franceses)* (2023), na 2ª edição das 7letras, por Rafael Zacca, que afirma que o passeio da nossa poeta é uma “dobra espaço-temporal”, “um poema que se dobra sobre si mesmo” e, portanto, “é um poema sem fim”. De fato, *Paris não tem centro* não se finda, sobretudo porque os seus desvios ecoam no leitor: essa forma breve que se multiplica e se ressignifica, a partir de momentos distintos da escrita, nos levando a uma desestabilização das estruturas clássicas e tensionamento da leitura.

... entrelaçamentos ...

Os textos vão-nos criando maneiras diferentes de ler. Nos reconfiguram. É a transformação da leitura pela leitura⁶. Li *Paris não tem centro* com os olhos de Jhumpa Lahiri, em seu texto que me introduziu sobre a questão da tradução e, certamente, influenciou diretamente a minha experiência leitora com o texto de Marília Garcia. Em seu ensaio-elogio que reflete sobre o significado de traduzir, Lahiri (2022, p. 169) critica a visão corrente de que uma tradução seria uma mera imitação da obra original, apontando que “o tradutor restaura o sentido de um texto por meio de um elaborado processo alquímico que requer imaginação, engenhosidade e liberdade”. A escritora compartilha suas experiências como tradutora e denuncia o silenciamento imposto pela crítica literária. Na perspectiva dos tradicionalistas, o tradutor deve assumir o papel do coadjuvante que, depois de realizar o que se espera dele (traduzir, o mais fielmente possível), deve

6. SCHWARTZ, Adriano. “Variações de Formas Breves na Ficção Contemporânea”: curso ministrado como parte do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 1º sem. 2024. Notas de aula.

se ausentar de cena em prol do personagem principal (o autor “original” da obra):

Nos últimos três anos, além de Lacci, também traduzi outro romance de Starnone, intitulado *Scherzetto* [Brincadeira]. Em ambas as ocasiões, escrevi introduções que expressavam minha admiração e minha apreciação crítica das obras de Starnone, com o objetivo de apresentá-lo a um novo público. Por meus esforços, mais de uma vez, **fui castigada pelos críticos por interferir na relação do leitor com o livro, por chamar a atenção para meus próprios pensamentos, por lançar luz sobre meu papel de tradutora.** Um revisor destacou que a minha introdução era um exemplo de “intelectualização que consome energia”. O conselho de outro (também ele homem) foi: **“Talvez, da próxima vez, Lahiri possa simplesmente pular a introdução e deixar apenas Starnone falar”** (Lahiri, 2022, p. 172, grifos nossos).

Assim como Lahiri, Garcia também exerce o papel de tradutora. Em um post para a web página da Companhia das Letras⁷, em 2022, afirma que o trabalho da tradução está diante de um caminho sem saída e que os impasses dessa atividade levam o tradutor a “multiplicar mundos, sair do automatizado e inventar mundos a partir de pequenos detalhes”, em suas palavras. *Paris não tem centro* deriva desse exercício. Mais uma razão para pensar nesse texto como uma forma breve contemporânea que busca dentro de si sentidos e excitações, aquilo que não se fecha. Na forma breve que parece fechada sempre cabe.

Outro ponto de contato entre Lahiri e Garcia seria a problematização da originalidade da obra “original”, considerando que, segundo Lahiri (2022), todas obras literárias necessariamente se originam do contato com outras obras. E essas outras obras, por conseguinte, também emanam de outras obras e autores. Percebe-se que essa é uma realidade espiral, sempre em movimento infinito, e que nos escapa: “A ilusão da liberdade artística é apenas isso, uma ilusão. Nenhuma palavra é “minha palavra” – eu simplesmente as organizo e uso de uma certa maneira” (Lahiri, 2022, p. 174).

Nesse sentido, Marília parece concordar com essa tese de que não existiria uma obra original em sua essência, mas sim um entrelaçamento infinito de vozes. Portanto, a forma excêntrica de *Paris não tem centro* pode também ser lida como uma forma de incorporar esses inúmeros diálogos com tantos outros eu’s.

REFERÊNCIAS

- AROSTEGUY, Agustín. Contumacia poética de la geografía – Reseña del libro ‘Engano geográfico’. *Cardinalis*, n. 14, p. 407-413, 2020. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/card/article/view/29902>. Acesso em: 18 jul. 2024.
- BENJAMIN, Walter. “Rua de Mão Única” – *Obras escolhidas*, vol. II. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 3^a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- DAVIS, Lydia. *Essays one*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2019.
- EL-JAICK, A. P. G. Uma geografia sensível a um centro: as poéticas de Marília Garcia na paisagem da poesia contemporânea brasileira. *OuvirOUver*, v. 16, n. 1, p. 56-69, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/OUV-16n1a2020-50960>. Acesso em: 20 jul. 2024.
- GARCIA, Marília. *Engano geográfico (dois poemas franceses)*. 2^a ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023.
- IZUMINO, Julia Pasinato. O que queria falar sobre Marília Garcia. *Magma*, v. 26, n. 15, p. 315-320, 2019.

7. Postagem disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/6391/good-night-sweet-ladies-farewell>. Acesso em: 27 jul 2024.

LAHIRI, Jhumpa. Elogio a Eco: uma reflexão sobre o ato de traduzir. Tradução de Andréia Guerini. In: GUERINI, Andréia; AMARANTE, Dirce Waltrick do; LIBRANDI, Marília (Orgs.). *As línguas da tradução*. Santa Catarina: Cultura e Barbárie, 2022. p. 166-180.

PEREIRA, Juliana. Poesia e experiência em Paris não tem centro, de Marília Garcia. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 10, n. 19, p. 119-142, 2018.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *A virtus dormitiva de Kant. Discurso*, v. 5, n. 5, p. 29-48, 1974.

VELOSO, Caroline Policarpo. *A instabilidade da fronteira entre escrita filosófica e escrita literária em Marília Garcia e Jacques Derrida*. 2022. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

FÁBIA BALOTIM ALVES é mestrandra em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Pela mesma instituição, se graduou em Letras. Contato: fabiabalotimales_15@usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4702890652854279>.

ATIRAR NO VAZIO: NOTAS SOBRE A MOTIVAÇÃO DA AÇÃO EM *HEDDA GABLER* (1890)

— ANA HIRSZMAN DE ARRUDA SAMPAIO

RESUMO *Hedda Gabler* (1890), a oitava peça do chamado “ciclo moderno” de Henrik Ibsen, leva ao paroxismo a impotência da personagem dramática. Hedda persegue agonicamente a realização da ação, mas esta escapa à lógica causal e interindividual do drama burguês. “Então o que é que a movia, que força é que a movia?” – a pergunta feita à Hedda é também a que nos fazemos aqui. O ensaio se aproxima da questão sob o prisma do *atirar no vazio* – gesto da personagem que, simultaneamente, se revolta contra a paralisia e nada atinge.

Palavras-chave: Ibsen; *Hedda Gabler*; Crise do drama; Drama analítico

ABSTRACT *Hedda Gabler* (1890), the eighth play in Henrik Ibsen’s so-called “modern cycle”, brings the impotence of the dramatic character to a paroxysm. Hedda agonisingly pursues the accomplishment of action, but this escapes the causal and interindividual logic of bourgeois drama. “So what was driving her, what force was moving her?” – the question put to Hedda is also the one we face here. The essay approaches this issue through the lens of firing into the air – the gesture of a character that simultaneously revolts against paralysis but reaches nothing.

Keywords: Ibsen; *Hedda Gabler*; The crisis of drama; Analytical Drama

Hedda Gabler (1890), a oitava peça das doze que compõem o chamado “ciclo moderno” de Henrik Ibsen, precede *Solness, o construtor* (1892), considerada pela crítica o marco de transição do realismo para suas peças mais simbolistas. Se de fato ocorre tal mudança, ela se deve menos à separação entre realismo e simbolismo¹, articulados por Ibsen durante todo o ciclo, do que ao salto de qualidade na dominância de elementos épicos e líricos não justificados, como requer o drama, pela sequência da ação dramática (Marchesan, 2022, p. 12-13). Se considerarmos esse conjunto dramatúrgico no qual Ibsen desenvolve uma pesquisa contínua sobre a burguesia e sua representação dramática, algo do projeto se consolida em *Hedda Gabler*, demandando a virada formal realizada na produção seguinte. Nossa hipótese é de que a peça leva ao paroxismo a impotência da personagem dramática, colocando em xeque a estrutura causal e interindividual do drama.

Se lidas como um todo, as peças desdobram-se em infinitas derivações. As metáforas e assuntos retornam de texto em texto e assumem variadas acepções. O mundo burguês da Noruega é explorado num jogo exaustivo de diferentes significados para categorias como o sacrifício, o trabalho, o casamento, a “vontade de viver” e a hereditariedade. Evitando um circuito fechado de especulação interpretativa a partir das remissões recíprocas entre as peças, nos aterremos ao texto (lidando com sua projeção cênica) e à compreensão da lógica interna de *Hedda Gabler*. A análise também procura reunir elementos para uma posterior investigação da função da peça dentro do chamado “ciclo moderno” de Ibsen. O modo como sua substância escapa à tentativa de síntese narrativa é indício de uma corrosão que acontece por dentro do próprio enredo e que remete a instâncias que pairam para além daquilo que está em jogo na história – esta é a investigação que desdobramos neste trabalho.

*

A peça começa com as personagens centrais de alguma maneira deslocadas. Elas acabam de chegar à cidade, estão começando novas vidas, rompendo relações e conquistando novos postos. Não parece existir um equilíbrio prévio a ser perturbado. Os recém-casados Hedda e Tesman acabam de retornar da lua-de-mel para a suntuosa casa que foi providenciada por Juliane, tia de Tesman, com a ajuda do Assessor Brack (o único cuja função acompanha o nome da personagem). Hedda e o marido, que aproveitara a viagem para dedicar-se obsessivamente à sua pesquisa, cujo grau de especialização é risível (o artesanato do Brabante na Idade Média), são surpreendidos pela visita de Thea Elvsted – uma antiga paixão de Tesman. Ela vem do norte atrás de Eilert Løvborg, que, recuperado de sua boemia, acaba de publicar um livro de sucesso. O retorno do antigo rival do estudioso e antiga paixão de Hedda pode ameaçar a nomeação de Tesman como catedrático, necessária para a família que se afunda em dívidas para manter o nível de vida à altura de Hedda. Com o anúncio de Løvborg de que não pretende pleitear a vaga almejada por Tesman, a tensão rapidamente se resolve e passa, a partir de então, a funcionar apenas como disparadora dos encontros entre as personagens.

A manipulação de Hedda justifica-se por si mesma. Ela desestabiliza a sobriedade de Løvborg e faz com que ele vá à festa para solteiros com Brack e Tesman. A noitada vai longe e Løvborg, no caminho de volta, perde o manuscrito que levara para mostrar a Tesman, que encontra o texto caído no chão e não o devolve. O livro acaba nas mãos de Hedda, que o destrói e arquiteta a morte

1. “[...] a general quality in Ibsen's dramatic language: it is never disembodied or abstract, it holds 'realism' and 'symbolism' together by being rooted in the concrete and the specific” (Ewbank, 1988, p. 62).

de Løvborg, dando-lhe, até, uma pistola. Tudo sai diferente do que ela planejara e, revelada sua incapacidade de criar sentido, Hedda torna-se refém da chantagem de Brack e se suicida.

Todo o primeiro ato da peça funciona como uma espécie de antessala dramatúrgica na qual as personagens (e seus problemas) vão sendo apresentadas umas pelas outras. As visitas desencadeiam a cena trazendo segredos ou segredos que já nem são bem segredos. A unidade temporal e espacial encobre a fragilidade da motivação causal. As conversas não gestam umas às outras e nem mesmo acabam. São interrompidas por alguma outra visita que chega sempre em hora perfeitamente propícia à necessidade dramática. Os diálogos não progridem como ação, mas a *técnica analítica* assume uma feição curiosa: o passado é o passado distante, do qual falam as personagens, mas é também o passado imediato das cenas anteriores. Os diálogos se ocupam da exegese dos comportamentos e, assim, as personagens vão conscientemente revelando suas intenções numa cena após a outra. A *técnica analítica* que tematiza o próprio *tempo*, sua passagem (Szondi, 2001, p. 41), esquadriinha a *motivação*, questionando o que condiciona a ação e o estado das personagens. Quando Tesman sai da sala para escrever a Løvborg por estímulo da mulher, por exemplo, Hedda explicita seu intuito:

HEDDA (Aproxima-se de Thea Elvsted, sorri e diz em voz baixa): Que tal? Assim matamos dois coelhos de uma cajadada!
 THEA ELVSTED: Como?
 HEDDA: **Não percebeu que eu o queria fora da sala?**
 THEA ELVSTED: Sim, para ir escrever a carta.
 HEDDA: E também para eu poder conversar a sós consigo. (Ibsen, 2006, p. 32, grifos nossos)

Mas, além de lembrarem do passado, os diálogos voltam-se ao futuro. As personagens especulam sobre o tempo vindouro: aventam uma possível gravidez de Hedda e, até mesmo (o que é cômico), Løvborg anuncia sua pretensão de escrever um novo livro a respeito do porvir. A rigor, percebe-se que a própria intriga nunca se estabelece verdadeiramente entre os concorrentes, pois ela mesma se baseia em pura conjectura.

Moretti reconhece nessa fase final das peças “burguesas” a aparição de “metáforas do mundo em transformação”, a formalização da passagem do burguês realista ao destruidor criativo:

Em *Fausto*, em *O anel dos nibelungos*, no Ibsen tardio, os personagens ‘especulam’, olhando ao longe no tempo vindouro. Os detalhes são apequenados pela imaginação; o real pelo possível. Trata-se da poesia do desenvolvimento capitalista. (Moretti, 2014, p. 191-192)

Em *Hedda Gabler*, apesar das projeções do futuro, Hedda não tem pretensões de criação, muito menos de uma atividade propriamente burguesa. Isto, se não considerarmos a *decisão* dramática uma atividade propriamente burguesa. Diferente dos exemplos dados por Moretti, de Bernick e Borkman (personagens, respectivamente, de *Solness, o construtor* e *John Gabriel Borkman*), Hedda não é uma empreendedora no sentido econômico, mas sim, como sugerimos, uma empreendedora da própria *ação*, porque transforma seu meio num fim.

“Então o que é que a movia, que força é que a movia?” (Ibsen, 2006, p. 69) pergunta Løvborg a Hedda Gabler quando conversam sobre a atração que nutriram no passado². A personagem sintetiza a pergunta disparadora deste trabalho. As motivações de Hedda são turvas também para o leitor, que não consegue entender em função de que avançam a personagem e a progressão dramática da peça. O dramaturgo não apenas faz as personagens discutirem o drama como tema,

2. O trecho remete às falas de *John Gabriel Borkman* citadas por Szondi (2001, p. 40) como ilustrativas da técnica analítica.

como também transforma a manipulação dos vetores de força que agem sobre elas no motivo mesmo da progressão formal. Ibsen disfarça a mediação épica da peça com a personalidade controladora de Hedda. Ela tem os mesmos objetivos que ele. Aplica-se em influenciar as personagens com a mesma ambição onipotente de um dramaturgo³.

Hedda aproveita o distúrbio da trama como brecha para avançar contra qualquer rastro de estabilidade. Assim, seu *poder* sobre as outras personagens é colocado à prova. Ela se gaba do domínio que possui sobre a cena; faz as pessoas entrarem e saírem da sala; finge gafes (escancarando a encenação dentro da cena); sabota a sobriedade de Løvborg e estimula seu suicídio. Sua força de manipulação, apresentada na aparência como atributo, vai sendo paulatinamente desmascarada, até que fica patente sua impotência dramática primordial: ela não tem nenhum poder sobre o destino, nem o seu, nem o dos outros. E acaba suicidando-se.

Não apenas Hedda, mas os vários símbolos que povoam a peça – as *pistolas*, as *flores*, a *escuridão*, a *gravidez* (nunca enunciada propriamente), as *folhas de videira*, a *doença* – são testados em sua validade operativa para o drama e parecem insubordinar-se à ação e à vontade humanas. As folhas de videira são um delírio idealista, a gravidez nunca se confirma, a pistola dispara accidentalmente. São símbolos da vida e da morte que remetem ao mesmo vazio que Hedda cita quando brinca de apontar a pistola para Brack e o assusta com um tiro:

ASSESSOR BRACK: Caramba! Continua a praticar esse desporto?! Está a atirar contra o quê?
HEDDA: **Nada, estava a atirar no vazio.** (ibidem, p. 48)

O registro metafórico não é explícito, mas sim justificado pela situação dramática. Inga-Stina Ewbank (1988, p. 63) aponta o fato como característico de Ibsen: “Para não dizer inútil, é frequentemente difícil tentar dizer se as suas personagens falam literal ou metaforicamente” (tradução nossa).

Atirar no vazio é a metáfora substancial da peça. No seu duplo sentido – o da insurgência de Hedda contra o vazio de sua vida e o da ação que nada atinge –, refere-se à lógica tanto do mecanismo dramatúrgico, como da personagem central. O vazio sugere a inutilidade do ato, a ação pela ação. Hedda se mobiliza contra o tédio e a falta de sentido da vida sem conseguir contrapor a isso qualquer músculo de fato real porque *atira no vazio*.

A motivação desse gesto vazio frequentemente foge ao controle da personagem, como é apontado por ela quando explica sua intenção velada ao rebaixar socialmente Juliane Tesman:

ASSESSOR BRACK: Que história do chapéu é essa?
HEDDA: Foi um problema com a D. Juliane Tesman hoje de manhã. Ela tinha posto o chapéu dela ali na cadeira. (*Olha para ele e sorri.*) **E eu fingi que pensei que o chapéu era da criada.**
ASSESSOR BRACK (*abanando a cabeça*): Mas, minha cara D. Hedda Tesman, como é que pôde fazer uma coisa dessas! Com uma encantadora senhora daquela proverba idade!
HEDDA (*nervosa, atravessa a sala*): Pois é, é que... **estas coisas acontecem-me de repente, assim, sem mais nem menos. E eu não tenho como evitar.** (*Deixa-se cair na poltrona junto à salamandra*). Ai, eu própria não sei explicar. (Ibsen, 2006, p. 55, grifos nossos)

Ao mesmo tempo que ela parece ter consciência de seus atos, explicando seus fins ou a realidade por trás deles, neste último exemplo Hedda se exaspera ao explicar qual foi sua motivação. Antes de entender seus atos como expressão de sua subjetividade, parece que suas atitudes não provêm dela mesma, mas acontecem com ela. O livre-arbítrio, pressuposto no drama,

3. A analogia de que a personagem se comporta como uma produtora ou diretora é estabelecida também por Toril Moi (2006, p. 317).

é posto em xeque. O que diz a personagem não partia de sua vontade, mas de uma espontaneidade insubordinada ao sujeito, que se apresenta como marionete de forças inconscientes – narrativas, psíquicas e sociais.

O próprio nome da peça – *Hedda Gabler* – revela o impedimento e a dualidade da personagem ao defini-la por uma condição perdida socialmente. Ibsen aponta que escolheu o nome de solteira de Hedda como título para indicar que sua personalidade remete mais a seu pai do que ao marido (Williams, 1965, p. 82). Para além desse nome, os tratamentos encontram função narrativa. As personagens demandam tratamentos específicos, numa espécie de paramentação que apresenta ao público suas posições sociais. Há o esforço da tia e de Tesman para que Hedda os chame por “tu”; há o fato de Berte ter que passar a chamar Tesman de Doutor; e o momento em que o Assessor Brack se corrige e adiciona “Senhora” antes de Hedda. Quando Løvborg vai pela primeira vez à casa e a observa, ele diz: “Hedda... Gabler!”. Reconhece ali a mulher que conhecera. E, censurado por ela, *repete, pausadamente*, “Hedda Gabler!”. Ela afirma que este era seu nome do passado. A conversa que se segue revela a surpresa de Løvborg em vê-la casada e, sobretudo, com Jorge Tesman. O casamento surpreende pela absoluta falta de causalidade, fato que é demarcado por todas as personagens da peça. Ninguém entende muito bem como a disputada Hedda acabou casada com Jorge Tesman, uma figura anulada.

O casamento se constitui como símbolo da estabilização pela eternidade, guardando profundos parentescos com a morte. Hedda ressalta em diversos momentos seu desespero com a projeção do *para sempre*. Diz ao Assessor Brack que “o mais insuportável de tudo...” é “...estar eternamente e para sempre com... uma só e única pessoa” (Ibsen, 2006, p. 50). Seu repúdio, porém, não se converte em pura resistência aos regimes fixos. Hedda convive com uma clareza sombria de que sua vocação é para se “enfastiar até a morte” (ibidem, p. 58). O tédio não aparece apenas como cotidiano contra o qual ela luta, mas como apelo e chamamento para a morte. É quase como se a decisão de se casar, ao fim, se revelasse uma escolha sepulcral.

A morte também vai se configurando para Hedda como um gesto de liberdade. É o que ela demonstra ao comentar o suicídio de Løvborg: “Quero dizer, para mim. É libertador saber que ainda pode haver um **acto voluntário e corajoso** neste mundo. Uma coisa que irradia uma beleza espontânea” (ibidem, p. 109, grifos nossos). Nesse caso, o comentário é carregado de uma dissimulada ironia, que mascara para desmascarar, considerando que a morte de Løvborg é consequência da armadilha criada por ela mesma. Hedda vislumbra na realização de sua ânsia idealista (o suicídio de Løvborg) a concretização de sua autonomia dramática. Seria a confirmação de seu *poder* sobre o *outro*, de sua *ação voluntária e corajosa*, irredutível a ponto de aniquilar este *outro*. Do ponto de vista da protagonista, tal destruição materializa-se como a única forma possível para que ambos encontrem sentido, razão de ser, beleza. A *destruição criativa* da burguesia realiza-se como mecanismo operativo do drama, mesmo que a armação da peça desmorone esta perspectiva logo em seguida. Nada se dá como Hedda esperava.

Apesar da consciência de que nasceu para a morte, Hedda não cede a ela. A peça poderia ser pensada como os impulsos agônicos da personagem contra a paralisia mortuária que a controla. É a essa resistência desmedida e despótica que o título remete ao apresentar Hedda, com certa fantasmagoria, por seu nome de solteira.

A luta de Hedda contra a eternidade na figura do tédio poderia instaurar uma constituição trágica da personagem. Porém, “Na falência de todos os sentidos e valores, resta só um sentido: o salto mortal para o Nada” (Rosenfeld, 1996, p. 66). Sua perversão não contrasta com nenhum dilema pessoal, nem mesmo com outra personagem que a critique, exceto com Thea Elvsted, que se

assusta timidamente com o entusiasmo de Hedda em relação ao suicídio de Løvborg. Não apenas a personagem é desprovida de valores morais, como o é seu meio. Não há mais critérios públicos de valores, pelo menos dentro da classe retratada – é o que aponta a peça. O contexto, nesse sentido, contrasta com o das primeiras peças do ciclo, como *Pilares da Sociedade* ou *A casa de bonecas*, por exemplo.

Quando, no começo do quarto ato, o último da peça, Hedda revela ao marido que queimou o manuscrito perdido de Løvborg, ele responde: “Mas tem noção do que fizeste, Hedda? É uso indevido de propriedade alheia! Imagina! Sim, podes perguntar ao Brack, que ele logo te diz!” (Ibsen, 2006, p. 102). A frieza calculada, o vocabulário burguês, a defesa da propriedade antes de qualquer esboço sentimental são estranháveis dada a seriedade da revelação para o contexto da peça. O apontamento de que Brack pode confirmar sua afirmação sublinha a submissão de Tesman, que não reage como subjetividade autônoma, mas, antes, como alguém que aliena suas decisões a convenções legais. Poderíamos questionar se isso mesmo não seria a concretização de uma moralidade pública. No entanto, tal baliza se apresenta mais como um esqueleto externo aos homens que já não são capazes de julgar por si próprios seus valores.

A representação de Hedda combina sua conduta desalmada com sua reação como vítima de um mundo morto, último lume de vida entre personagens pacificados. A estrutura dramatúrgica não ressalta apenas a imoralidade da personagem, mas também sua fragilidade em efetuar seus objetivos, sua inação elementar, a morte que já domina até mesmo a figura mais viva da peça. Terry Eagleton em *Doce Violência* ressalta que:

A tragédia difere das formas mais frágeis de teleologia no sentido de que o pernicioso continua pernicioso; ele não se transmuta de maneira mágica no bem por seu valor instrumental. O ‘valor de troca’ da ação, a vida renovada a que ela pode levar, não tem permissão para anular seu ‘valor de uso’. (Eagleton, 2012, p. 72, grifo nosso)

O trecho nos é oportuno para compreender a forma como o gesto maldoso de Hedda (descrito no parágrafo anterior) é rapidamente convertido por Tesman em virtude quando instrumentalizado como prova de amor.

Não se trata, portanto, de uma ausência absoluta de moralidade, mas de uma “moralidade flexível” (Moretti, 2014, p. 180). Moretti estabelece essa *área cinzenta* como o próprio terreno onde se dão os dramas de Ibsen. Para ilustrar essa zona que na sociedade burguesa permanece duvidosa, indeterminada, fundada na ambiguidade, o autor lança mão da associação barroca entre luz e sombra:

Faz-se algo porque não existe nenhuma norma explícita contra aquilo, mas a coisa não parece correta e o temor de ser responsabilizado suscita um encobrimento interminável. Cinza sobre cinza: um ato dúvida envolvido em tergiversações. O primeiro lance pode permanecer indeterminável para sempre, mas o que se seguiu a ele – a ‘mentira’, como Ibsen vai designá-lo – é inequívoco. (Moretti, 2014, p. 178)

A peça revela tal pressuposto ideológico burguês. Não são mais as personagens que são desmascaradas, são seus fingimentos e revelações que expõem a degradação geral que as envolve. Essa mesma imagem, de luz e sombra, aparece no diálogo que se dá quando Thea conta que deixou o marido:

HEDDA (*levanta-se e aproxima-se*): Estás a dizer-me, seriamente, que largaste tudo para sempre?

THEA ELVSTED: Estou. Achei que não havia outra coisa a fazer.

HEDDA: Mas ires-te embora assim, em **plena luz do dia!**

THEA ELVSTED: Ah, são coisas que não se pode fazer **às escondidas**. (Ibsen, 2006, p. 37, grifos nossos)

A noção de *dever* ainda vigente para Thea contrasta com a consciência de Hedda sobre a necessidade de ocultamento da ação.

Algo dessa *área cinzenta* formaliza-se também num gradiente entre o *dito* e o *não-dito* expresso pelas rubricas que manifestam a intervenção dramatúrgica na encenação (Rosenfeld, 2018). O virtuosismo técnico de Ibsen faz com que a locação única, em sua essencialidade dramática, simule um encadeamento contínuo. Esse espaço que sutura a causalidade da ação, entretanto, é cindido pelas indicações constantes de que as personagens sussurram: “*Em voz mais baixa como de confidência*” (Ibsen, 2006, p. 19); “*num sussurro, como antes*” (ibidem, p. 67); “*com a voz baixa, encostando-se em Hedda*” (ibidem, p. 71); “*em voz baixa*” (ibidem, p. 72); “*num lamento baixo*” (ibidem, p. 73); “*quase sem voz*” (ibidem, p. 94); “*sussurra*” (ibidem, p. 106); “*quase cochichando*” (ibidem, p. 108). O tom geral das falas explicita fronteiras internas ao espaço privado. O encontro é atritado pela dificuldade de falar e de ouvir e também pela sugestão de que as personagens agem como se soubessem que há sempre alguém a lhes escutar. O recurso dificulta o diálogo, que, desnaturalizado, deixa de passar despercebido. Atrita-se com um ambiente que oferece uma resistência insondável.

Esse *não-dito* é radicalizado numa cena nevrálgica que revela o colapso subterrâneo de Hedda. Enquanto ouvimos Tesman, no fora de quadro, despedindo-se da tia, “*Hedda caminha de um lado para o outro, ergue os braços, cerra os punhos, como que enfurecida. Depois, afasta o reposteiro da porta de vidro e fica parada a olhar para fora*” (ibidem, p. 26). A cena é apenas gestual. O *silêncio* só pode aparecer aliado ao *fora de cena*. Hedda, assim que o marido retorna, retoma abruptamente a compostura. A cena deixa patente um segundo nível de ação que não passa pelo diálogo e que opera de forma mais sutil nos outros momentos da peça.

Essa dimensão silenciosa, inconsciente, gestual, é matizada pelo estabelecimento de uma certa hiperconsciência frisada pelo diálogo. Diferentemente das primeiras peças, nas quais o desmascaramento ainda é uma surpresa, desdobra-se em *Hedda Gabler* uma consciência dividida a tal ponto que as personagens se autoexaminam e se percebem com certa objetividade, conscientes da dualidade que possuem. Apesar de justificada pela ação dramática, a fala de Thea a Hedda beira uma desvinculação épica quando esta lhe pede para contar a verdade sobre seu casamento: “*Está bem, mas então pergunta*” (ibidem, 2006, p. 35). O princípio do drama é comentado quase que literalmente. Em outro momento, quando Tesman chega durante uma conversa provocativa entre Hedda e Assessor Brack, este anuncia: “*O triângulo está completo*”, ao que Hedda, *a meia voz*, replica: “*E o comboio segue o seu caminho*” (ibidem, p. 53). As personagens narram, distanciadas, a cena. A combinação entre dimensões hiperconscientes e outras inconscientes aprofunda o que podemos chamar, por analogia, de uma *área cinzenta* composta de elementos épicos que ganham função dramática e elementos dramáticos que ganham função épica.

A fragilidade do drama, na tematização explícita de que as relações sociais excedem as relações individuais, manifesta-se na lucidez de Thea sobre a mediação mercantil do casamento:

HEDDA: Mas ele não gosta de ti... à maneira *dele*, que seja?

THEA ELVSTED: Ah, não faço ideia do que ele sente. Sou-lhe útil, só isso. E, depois, eu não dou grandes despesas. Sou barata, até. (ibidem, p. 35, 36)

Apesar de reverberar Nora em *A casa de bonecas*, aqui não há nenhum tipo de descortinamento. As relações se apresentam em sua crueza pragmática e utilitária. Hedda e Thea consideram o amor uma categoria abstrata ao nível do ridículo. As relações tendem a uma objetividade autônoma, descolada das trocas subjetivas entre os indivíduos. Aqui também o ‘valor de troca’ tende a subsumir o ‘valor de uso’. As relações são lastreadas por aquilo que permanece concreto – o dinheiro – num mundo em que os referenciais estão em desagregação.

Ibsen também explora a diferença entre os graus de consciência das personagens como motor para o diálogo. Esse recurso dramatúrgico ganha especial eficácia nas cenas finais. Løvborg visita a casa onde se passa toda a peça depois de ele perder o livro. Num diálogo com Hedda, ambos omitem o que sabem. Quando pergunta se Tesman contou-lhe alguma coisa, ela responde: “Sim, que se divertiram à grande na casa do Assessor Brack” (ibidem, p. 92). Já com Thea na sala, depois de romper relações com ela, ele mente com dificuldade enfatizada pelas reticências: “O manuscrito... bem... o manuscrito, eu... rasguei-o em mil e um pedaços” (ibidem, p. 94). Hedda quase denuncia a si mesma, “*involuntariamente*”: “Mas isso não é...” (ibidem, p. 94). Novamente ela não tem controle sobre si. Quando Thea se retira, Løvborg resolve contar a verdade, mas Hedda, que tem o livro consigo, mantém o segredo mesmo quando ele afirma não haver mais “futuro possível”, e vai além, sugerindo que ele *arranje a coisa de forma bela* e lhe dando como lembrança uma pistola do pai. Aqui, curiosamente, ela afirma não acreditar mais nas *folhas de videira* que tanto citara como parte de seu sonho de beleza. Logo depois, queima o livro, que é, em seus termos, o filho, o futuro. A metáfora e a literalidade novamente se misturam. Ela leva Løvborg a não ter futuro. É a ilusão de um horizonte distinto que permite que o diálogo se desenvolva – Løvborg não cogita que Hedda saiba a verdade. O leitor (ou o público) sabe, porém, que ambas as personagens conhecem a situação. Observamos a mentira em seu processo de produção.

O contraste entre a amplitude da consciência das personagens se repete quando Brack chega para contar que Løvborg se suicidou. Hedda mal consegue conter-se ao pensar numa coisa que foi *levada até o fim*, num real *acerto de contas*. Aqui também o vocabulário é mercantil. E o conflito é interno ao indivíduo, o *acerto de contas* é da personagem consigo mesma. Novamente, os horizontes distintos se chocam retardando e provocando o diálogo. Hedda está convicta (com “absoluta certeza”) de que a ação acontecera como ela mesma havia planejado, e Brack, por sua vez, faz progressivas revelações que, segundo ele, apesar de a princípio confirmarem os palpites de Hedda, pouco a pouco libertam-na de sua “linda fantasia”. Primeiro, o tiro não foi nas têmperas, como ela esperava, mas no peito, o que Hedda ainda considera aceitável. Depois, a revelação inicial é desmentida e o tiro vira um disparo acidental no bolso do colete, que acerta mais ou menos a barriga de Løvborg (ficam sugeridas suas partes baixas). Assim, Brack revela saber que a pistola era dela e a chantageia:

HEDDA (*volta a fitá-lo*): Portanto, o Sr. tem esse poder sobre mim, Assessor Brack. Tem-me nas suas mãos, a partir de agora.

ASSESSOR BRACK (*murmura mais baixo*): Minha querida Hedda, acredite... eu não pretendo abusar da minha posição.

HEDDA: Mesmo assim, tem poder sobre mim. Eu estou dependente das suas exigências e vontades. Privada da liberdade. Privada! (*levanta-se, alterada*). Não! A ideia é-me insuportável! Nunca! (ibidem, p. 114).

O poder de Brack sobre Hedda não apenas impõe a reflexão sobre o drama como tema, como também provoca o suicídio dela. Sua retirada para *fora de cena* formaliza no palco que sua morte

pertence também ao âmbito do drama, dado que suas motivações são propriamente formais, assim como sua falta de saída. Ela não se completa como personagem dramática. Isso é enfatizado pela legenda metateatral da fala de Brack: “As pessoas *dizem* isso, mas não o *fazem*” (ibidem, p. 117). O diálogo aparece como campo desvinculado da ação; o terreno do drama por excelência é apresentado como estéril. Mas Hedda de fato *fez*. A execução da ação, no entanto, é responsável por suprimir a própria existência do sujeito que a efetua. Configura-se um curto-circuito: o drama pessoal de Hedda é o drama do próprio drama. Sua motivação é a realização da própria ação.

Voltemos ao momento em que Løvborg questiona Hedda sobre sua motivação. Após Hedda negar absolutamente a existência de amor ou de qualquer tipo de gesto redentor de sua parte, ele segue:

LØVBORG: Então o que é que a movia, que força é que a movia?
 HEDDA: Considera assim tão inexplicável que uma rapariga jovem... tendo oportunidade para isso... em segredo...
 LØVBORG: Sim?
 HEDDA: Que essa rapariga queira ter um vislumbre de um mundo que...
 LØVBORG: Que...?
 HEDDA: Que está proibida de conhecer?
 LØVBORG: Era isso?
 HEDDA: Era isso, em parte. Era isso, em parte... creio.
 LØVBORG: Camaradagem na ânsia de viver. Mas então por que é que acabou por não ter continuação? (ibidem, p. 69)

A realização do desejo de extravasar o “mundinho apertado” no qual é marginalizada como *rapariga*, possibilidade representada pela antiga relação, não é capaz de dar conta de sua motivação nem mesmo enquanto ilusão restrita à personagem. O diálogo se dá a muito custo. As respostas de Hedda são reticentes. Ao fim, ambos concordam que ela é covarde por não decidir nem pelo escândalo de matar Løvborg, como ameaçara, nem por ficar com ele, como admite ter desejado. A tirania da personagem é compensatória. Ela, na verdade, não é consequente com sua vontade. Sua covardia traduz-se num regime de parálisia que a deixa aquém da esfera da ‘decisão’, constitutiva do drama.

O drama, como forma histórica, apresenta a ação em curso, em sua origem atual, sem mediações externas. Definido absolutamente pela vontade particular dos caracteres individuais, o mecanismo que coloca em movimento e expõe o curso do entrechoque de intenções é o diálogo. É a dialética das falas, réplicas e tréplicas que, fazendo as personagens alternarem-se entre sujeito e objeto, constitui o nervo do drama. Quer dizer: “Para que através do diálogo se produza uma ação é impositivo que ele contraponha vontades, ou seja, manifestações de atitudes contrárias” (Rosenfeld, 2018, p. 34). Seria possível elencar dois elementos constitutivos básicos do diálogo e, portanto, do drama: o sujeito – a diferenciação subjetiva e a existência de vontades que podem ser manifestadas como tal – e o terreno comum, público, do encontro entre indivíduos.

Peter Szondi (2001) nota que, com a chamada “crise do drama”, tal forma entra em progressivo descompasso com a matéria histórica a ser assimilada. Ibsen, em *Hedda Gabler*, parece deixar a personagem desorientada – e obcecada – justamente por essa *dificuldade* que passa a se apresentar não apenas para o dramaturgo. Incapaz de constituir-se como sujeito dramático – produtor do presente por sua ação em relação às outras ações –, Hedda insurge-se contra sua insuficiência hipertrofiando um dos princípios do drama. Na peça, a centralização desmedida de Hedda aniquila progressivamente as outras personagens. Seu esforço para transcender a falta de

autonomia ancora-se na supressão do outro como radicalização do núcleo dramático da influência interindividual. O “valor de troca” encontra valoração independente. O *poder sobre o outro* evocado por Hedda em diversos momentos da peça torna-se um fim em si: “(...) Por uma vez na vida, quero ter poder sobre o destino de uma pessoa” (Ibsen, 2006, p. 77).

Nem mesmo pela destruição dos outros, porém, Hedda é plenamente responsável. Løvborg realmente tem sua vida arruinada por ela, mas ele já era frágil e instável. Tesman e Thea, em sua ingenuidade, encontram sentido na nostalgia de recompor o livro do falecido autor – Tesman sabe organizar os papéis escritos por outra pessoa e Thea quer ser uma inspiração, da mesma forma que já havia sido para Løvborg. Tentam reencenar o passado. Brack, em compensação, comprehende o mecanismo de Hedda e usa o feitiço contra o feiticeiro: faz de Hedda sua refém e, paralisando seu arbítrio, provoca seu suicídio.

Sua tirania não é constitutiva apenas da personagem, mas do próprio mecanismo motor da peça. A esfera do *entre outros*, desde sempre fragilizada na cena, dissolve-se. O esforço de Hedda não é o de impedir alguma conduta específica, mas sim o de impedir o próprio arbítrio do *outro*. Suprimindo o outro, ela desnuda seu vazio interno e a própria inexistência de vida comum. Sua ação apenas traça o caminho para seu próprio calvário, a única decisão possível para ela, que, justamente por se afigurar como única, não se configura propriamente como escolha.

Hedda e Thea se espelham como opositos. Enquanto Hedda rejeita a instância do *outro*, Thea almeja sua dissolução nesse *outro*, assim como Tesman, que julga que pôr em ordem os papéis dos outros é o que sabe fazer de melhor. Das duas formas, o espaço do drama – da colisão entre diferentes – fica anulado.

O desfazimento do espaço do *entre outros* acaba por desfazer também o indivíduo. Hedda é completamente impotente. Nenhuma de suas ilusões formalistas – da beleza como sentido possível – se realiza. A ação não produz nada, apenas a consumação de um caminho inevitável – mas não exatamente trágico, porque desprovido de valor. Aqui também Ibsen se revela “assassino de suas próprias criaturas” (Szondi, 2001, p. 46).

E, apesar do rigor dramático, que encontra motivação para a personagem em sua própria agonia, o enredo incorpora em Hedda uma crise que transcende sua existência particular e que supera a autoria destrutiva de sua ação pela mediação épica e pela composição falhada também das outras personagens.

A peça começa com a personagem do mundo do trabalho, a criada Berte, recebendo a tia na casa dos Tesmans. Um trabalhador introduzir as personagens que serão as protagonistas é um procedimento que se repete em muitas peças do ciclo. Configura-se uma espécie de moldura narrativa que deixa claro o que fica de fora quando se *entra* na peça; “Não há trabalhadores porque o conflito que Ibsen quer pôr em foco é *interno* à própria burguesia” (Moretti, 2014, p. 176). O ciclo esquadriinha a burguesia norueguesa. É esse mundo em consolidação que se revela, em Ibsen, já em ruínas. E, num mundo morto, até a morte é esvaziada de valor, como reverbera o final de *Hedda Gabler*. O esgotamento da personagem e da ação dramática encerra a primeira parte do “ciclo moderno” de Ibsen.

REFERÊNCIAS

- CÂNDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- EWBANK, Inga-Stina. Henrik Ibsen: national language and international drama. In: JOHANSSON, Egil Törnqvist (Org.). *Contemporary Approaches to Ibsen*. Vol. 6. Oslo: Universitetsforlaget, 1988. p. 57–67.
- MARCHESAN, Guilherme. *O burguês em queda: alienação e crise do drama em O construtor Solness*, de Ibsen. 2022. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- MOI, Toril. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*. New York: Oxford University Press Inc., 2006.
- MORETTI, Franco. Ibsen e o espírito do capitalismo. In: MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura*. Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Três estrelas, 2014.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- WILLIAMS, Raymond. Henrik Ibsen. In: WILLIAMS, Raymond. *Drama, from Ibsen to Brecht*. Chatto & Windus. London, 1965.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880 - 1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

ANA HIRSZMAN DE ARRUDA SAMPAIO é graduada em Audiovisual pela Escola de Artes e Comunicações da Universidade de São Paulo (2022). Atualmente, desenvolve pesquisa de mestrado junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Contato: anahirschman@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1025416139810285>.

Magma - Revista do Programa de Pós-Graduação em
Teoria Literária e Literatura Comparada, n. 20, 2024.
Formato 21 x 29,7. Fontes: IBM Plex Sans e IBM Plex
Sans Condensed

eISSN: 2448-1769

ISSN: 0104-6330



FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÉNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO