

Revista de Estudos Linguísticos e Literários
PGLetras | UFMA | v.08 | n. 13 | 2017 | ISSN 2177- 8868



Littera

Revista de Estudos Linguísticos e Literários

Tradições Literárias

Organizadores:
Cristiane Navarrete Tolomei
Rafael Campos Quevedo

Ficha Técnica

Editor

Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo

Coordenadora do PPG-Letras

Prof.^a Dr.^a Veraluce da Silva Lima

Organizadores

Prof.^a Dr.^a Cristiane Navarrete Tolomei

Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo

Pareceristas desta edição

Prof. Dr. André Carneiro (UERJ)

Prof.^a Dr.^a Cíntia Camargo Vianna (UFU)

Prof.^a Dr.^a Claudia Grijó Vilarouca (UFPA)

Prof. Dr. Edmilson Moreira Rodrigues
(UFMA)

Prof. Dr. Érico Braga Barbosa Lima (PUC-
RJ)

Prof. Dr. Fabio Jose Santos De Oliveira
(UFMA)

Prof. Dr. Flávia Andrea Rodrigues Benfatti
(UFU)

Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello
(UFMA)

Prof.^a Dr.^a Ida Maria Santos Ferreira Alves
(UFF)

Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante
(UFMA)

Prof. Msc. José Ribamar Neres Costa (FAC.
PITÁGORAS)

Prof.^a Msc. Leonildo Cerqueira Miranda
(UFRSA)

Prof.^a Dr.^a Maria Aracy Bonfim Serra Pinto
(UFMA)

Prof. Dr. Rafael Soares Duarte (SOCIESC)

Prof.^a Ma. Samara Santos Araujo (UFMA)

Prof. Dr. Wilton José Marques (UFSCAR)

Ficha técnica

ISSN: 2177-8868

Periodicidade: semestral

Endereço para correspondência

Revista Littera a/c Mônica Cruz

Universidade Federal do Maranhão - Centro de Ciências Humanas

Avenida dos Portugueses, S/N Campus do Bacanga

CEP: 65085-580 São Luís MA

Email: litteraonlineufma@gmail.com

LITTERA ONLINE é uma publicação acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, e está sob licença Creative Commons Atribuição-Uso não-comercial-NoDerivative Works 3.0 Brasil.

**Seção temática:
“Tradições literárias”**

1. **A TRADIÇÃO ELEGÍACA EM *A ESTRELA FRIA*: a existência como exílio e a fragilidade da vida pelo recorte da cena fúnebre**
Fabrícia Aparecida Lopes de Oliveira Rocha
Wagner Corsino Enedino 05
2. **UM ERRANTE NA LITERATURA BRASILEIRA: a tradição do Ahasverus nos horizontes narrativos de Castro Alves, Machado de Assis e Euclides da Cunha**
Luis Fernando Ribeiro Almeida 24
3. **AS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS NO ROMANCE *ONZE*, DE BERNARDO CARVALHO: rupturas com a tradição**
Luciano Ferreira da Silva 41
4. **REPENSANDO O SENTIDO DE TRADIÇÃO**
André Luís Borges de Oliveira 58

Seção livre

5. **A ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA: Charles Baudelaire e Victor Hugo**
Diamila Medeiros 71
6. **VIVENCIANDO O AMOR EM *O OLHO MAIS AZUL***
Danielle Gomes Mendes
Naiara Sales Araújo Santos 88
7. **IMAGENS DE UM EU-LÍRICO MODERNISTA EM “POÉTICA”, DE MANUEL BANDEIRA**
Estela Pereira dos Santos 101
8. **O SAGRADO, O PROFANO E O MONSTRO: *La missa del ogro***
Juliana Pedroso Minossi
Washington Batista Leite 118
9. **POESIA LÍRICA: problemas concernentes à definição de gênero e à subjetividade**
Andrio J. R. dos Santos 129

10. Trabalho e trabalhadores em *Crônicas da vida operária*, de Roniwalter Jatobá...

Guiosepphe Sandri Marques 147

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
**TRADIÇÃO ELEGÍACA EM A ESTRELA FRIA: A EXISTÊNCIA COMO EXÍLIO E
A FRAGILIDADE DA VIDA PELO RECORTE DA CENA FÚNEBRE**

Fabírcia Aparecida Lopes de Oliveira Rocha*
Wagner Corsino Enedino**

Resumo: Este estudo reflete a presença da tradição elegíaca no livro de poesias *A estrela fria* (2010), de José Almino. Diversas composições da coletânea dialogam com esse tipo de tradição poética. Por uma questão de delimitação, analisou-se *Epifania*, texto que exhibe a ideia de um “eu” exilado da própria existência. Conforme levantamento feito neste trabalho, o tema do exílio, além da noção do ser deslocado geograficamente, conforme apresenta Almino, apareceu antes nas elegias clássicas camonianas. Também foi lida *Momento no cemitério*, composição que retoma um assunto elegíaco presente desde a antiguidade clássica: a cena fúnebre. A abordagem poética do momento da morte parece projetar a fragilidade da vida, assunto também presente em outros escritores de elegias modernas, como, por exemplo, Manuel Bandeira. Como resultado das reflexões, percebeu-se a origem antiga do tom triste e melancólico dos textos de *A estrela fria*, assim como um hábil reprocessamento de fontes clássicas e modernas.

Palavras-chave: José Almino. Elegias. Exílio. Morte. Poesia moderna.

ABSTRACT: This study reflects the presence of the elegiac tradition in José Almino's book *The Cold Star* (2010). Several compositions interact with this type of poetic tradition. The poem *Epiphany* shows the idea of an "self" exiled from one's own existence. According to a study done in this work, the theme of exile, besides the notion of being geographically displaced, as presented by Almino, appeared before in the classic Camonian elegies. Also was read *Moment in the cemetery*, composition that takes up an elegiac subject present since classical antiquity: the funeral scene. The poetic approach of dying act seems to project the fragility of life, a subject also present in other writers of modern elegies, such as Manuel Bandeira. As a result, was perceived the ancient origin of the sad and melancholic tone of the texts of *The Cold Star*, as well as a skilful reprocessing of classic and modern sources.

Keywords: José Almino. Elegies. Exile. Death. Modern poetry.

Introdução

Apesar de ser um dos destaques da poesia contemporânea brasileira, José Almino ainda é pouco conhecido, mesmo pela crítica acadêmica. Diante disso, vale a pena uma breve apresentação. Ele é natural de Recife, Pernambuco. Com apenas 17 anos de idade, teve que sair do Brasil para acompanhar o pai Miguel Arraes no exílio. Morou em Paris, lugar em que

* Cursa doutorado em Letras/Literatura na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). fabrialopesoliveira@gmail.com.

** É professor associado da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Atua na pós-graduação em Letras (mestrado e doutorado), campus de três lagoas.

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão estudou Sociologia. Viveu também nas cidades americanas de Nashville, Chicago e Nova York. Segundo afirma o crítico Samuel Titan Junior (2010), o exílio, presente na vida, também aparece em toda obra do autor: nos livros de poesia *De viva voz* (1982) e *Maneira de dizer* (1991), este indicado ao prêmio Jabuti; nas novelas *O motor da luz* (1994) e *O Baixo da Gávea: diário de um morador* (1996). O ser deslocado também é tema de *A estrela fria* (2010), último livro de poesias do escritor.

Num tom bastante triste e melancólico, as composições da mais recente coletânea projetam os infortúnios que atingem a natureza humana. Alguns poemas, por exemplo, parecem sugerir a própria existência como uma constante sensação de inadequação e deslocamento. Outros mostram a fragilidade da vida a partir de cenas fúnebres. Com o objetivo de entender essas ideias em *A estrela fria* (2010), este trabalho seguiu uma sugestão de leitura de Titan Junior (2010) ao apresentar o livro. Ele classifica os textos como elegias. Diante disso, buscou-se compreender o diálogo da obra com esse tipo de tradição poética tão antiga.

Num primeiro momento, houve uma breve reflexão sobre o que é uma elegia ontem e hoje. Isto é, desde a antiguidade clássica até a contemporaneidade. Depois, dentre os diversos poemas que dialogam com a voz elegíaca, foram selecionados para a análise dois textos. *Epifania*, composição que trata a própria vida como exílio, questão que apareceu antes nas elegias clássicas feitas por Luís de Camões (1524-1580). Em seguida foi lido *Momento no cemitério*, poema que projeta uma cena fúnebre, assunto presente nas elegias desde o passado grego. Apesar de não negar a autonomia de cada texto como objeto artístico, em relação ao método desse percurso, as criações foram observadas como parte de uma cultura literária. As apreciações buscam entender as influências modernas e clássicas do modo de compor, repleto de pranto, presente na coletânea.

A forma e a temática das elegias clássicas

Responder o que é uma elegia não é uma tarefa fácil, seja no passado clássico ou no período moderno. O crítico Massaud Moisés (1974), num esforço para tentar uma conceituação, relembra que a palavra deriva do grego élegos, que significa canto de luto. Segundo ele, na Grécia antiga, existia um tipo de lamentação que costumava ser recitada durante momentos fúnebres. Era usual, por exemplo, grafar trechos desses cantos nas lápides dos túmulos. Especialista em estudos clássicos, o professor estadunidense Gregory Nagy (2009) também associa esse tipo de composição à temática fúnebre e menciona uma poesia como uma

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
fala lutuosa, repleta de simbolizações sobre a morte; e também monódica, por ser um texto que era declamado pelo próprio poeta (e não por um coro), acompanhado por um só instrumento musical. Segundo Moisés (1974), de um modo geral, a poesia, no início, era cantada e isso atesta a ideia de aproximação com a música ainda hoje, já que os poemas comunicam ideias valorizando, por exemplo, o aspecto sonoro das palavras.

Conforme esclarece Moisés (1974), no passado clássico, o verso, geralmente adotado nessas composições de temática fúnebre, recebia o nome de dístico elegíaco, construção que contemplava uma estrofe de dois versos dactílicos, sendo o primeiro um hexâmetro e o segundo um pentâmetro. Veja graficamente no modelo abaixo:

- v v | - v v | - v v | - v v | - v v | - x (hexâmetro- seis pés)

- v v | - v v | - | - v v | - v v | x (pentâmetro- cinco pés)

Ainda segundo o crítico (1974), o traço (-) corresponde a uma sílaba longa, a letra (v) abrange uma breve e a letra (x) contempla uma longa ou breve. Segundo o especialista em poesia grega, o professor britânico Martin Litchfield West (1992), apesar de ter ficado mais conhecido por estar ligado à ideia de tristeza, luto e momentos fúnebres, esse esquema também era usado para abordar outras temáticas do mundo antigo grego. Ele chega a dizer que, na antiguidade clássica, as elegias abrangiam uma gama tão imensa de assuntos, que o único critério seguro para definir esse tipo de composição, era o uso do dístico elegíaco. Moisés (1974) também comenta essa extrapolação da temática do luto:

Girava em torno de assuntos variados. Em realidade, consistia numa das formas líricas em que a pessoa do poeta mais francamente se expõe em cena. Ele queixa-se e louva; moraliza; geralmente exorta. Quase atua como um orador: seja o orador político ou popular, que busca desencadear nas almas sentimentos beliciosos e patrióticos ou como orador filosófico, que disserta acerca da vida humana, sobre seus prazeres e males (MOISÉS, 1974, p. 167).

Num primeiro momento, a elegia era cantada com o acompanhamento da flauta. Depois, em data incerta, começou a ser somente recitada e, progressivamente, assumiu aspectos de poesia didática, explica ainda Moisés (1974). Ele cita, por exemplo, o grego Calino (século VII a.C), que exortava jovens guerreiros em suas elegias com temática bélica. Menciona também Simônides (século VI a.C), que escreveu, num tom bastante melancólico, acerca de

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
questões da memória e também sobre a natureza do fazer poético. Quer abordassem temas tristes ou não, o crítico conta que os poetas falavam sempre em tom de lamento, seguindo rigidamente a tradição da formatação em dactílicos, com pouquíssimas variações: “refletiam conceitos morais como parte do desejo de comunicar ao público maneiras de viver bem diante dos infortúnios da vida” (MOISÉS, 1974, p. 167).

Conforme era usual na estética clássica da época, o crítico (1974) observa que as elegias praticadas, posteriormente, pelos romanos também obedeciam rigidamente ao mesmo esquema métrico exercitado pelos gregos. Ele cita Ovídio e Propércio e aponta o uso da forma fixa para tratar um tema novo: o amor. Os poetas romanos abordaram esse assunto sem afastar um elemento sempre presente na elegia: o *planctus* (latim) ou lamento, explica Moisés (1974). Conta ainda que, depois de ter ficado praticamente esquecido por quase mil anos, o esquema métrico, que chegou a ser sinônimo de elegia, voltou a ser usado durante a Idade Média, no século 16. Além da opção pelos dactílicos, o pranto, também presente na antiguidade grega e romana, foi adotado pelos poetas europeus.

Conforme revela o crítico (1974), os escritores clássicos Petrarca (Itália), Camões (Portugal) Garcilaso (Espanha), Ronsard (França), Spenser (Inglaterra) e Opitz (Alemanha) compuseram textos dessa natureza. Os professores Clarice Zamonaro Cortez e Milton Hermes Rodrigues (2009) explicam que Camões herdou todo esse patrimônio estético, presente no passado clássico grego e romano das elegias, e criou textos em que lamenta, com inúmeras referências mitológicas e filosóficas, a profundidade da mágoa do exílio e não só em termos de deslocamento geográfico. Segundo ideologia platônica e neoplatônica, falou do ser exilado da própria existência, enquanto sensação de desconexão, de deslocamento da vida terrena. Para Cortez e Rodrigues (2009), o poema abaixo é um exemplo dessa questão na obra camoniana:

Esta imaginação me acrescenta
mil mágoas no sentido, porque a vida
de imaginações tristes se sustenta.
que, pois, de todo vive consumida,
porque o mal que possui se resuma,
imagina na glória possuída
até que a noite eterna me consuma,
ou veja aquele dia desejado
em que Fortuna faço o que costuma;
se nela há i mudar um triste estado
(CAMÕES, 2008, p.242)

Durante a vigência da estética clássica (grega, latina e no classicismo europeu), apesar da variação dos temas, Moisés (1974) explica que esse tom de lamento, tristeza, nunca foi afastado, assim como era usual uma formatação bastante específica, em dactílicos.

A forma e a temática das elegias modernas

Segundo Erich Auerbach (2015), com o surgimento da visão estética do Romantismo, no nascimento do período moderno, a adoção de metrificações mais rígidas passa a ser questionada. Os românticos também buscaram atualizar as temáticas, já que as composições clássicas não contemplavam mais o ambiente que estava surgindo. No âmbito romanesco, por exemplo, o pobre torna-se personagem central nos romances de Victor Hugo. Na poesia, segundo Alfredo Bosi (1977) e Theodor Adorno (2003), surge um signo fechado como forma de resistência aos discursos alienantes, que passam a predominar nos simplificados produtos da Indústria Cultural. Para reagir à simplificação do discurso hegemônico presente, por exemplo, na televisão, entre outras vozes tirânicas, emerge uma poesia alusiva, elíptica, que mais esconde do que revela em sua experimentação linguística, explica Adorno (2003). Também se torna usual a adoção do verso livre. A última opção, de certa forma, além de buscar maior expressividade para traduzir os novos tempos, é uma reação ao dogmatismo formal presente nos textos do Classicismo, elucida Bosi (1977).

De acordo com Moisés (1974), diante dessa renovação estética, a noção do que é uma elegia transforma-se: passa a ser vista não mais como metrificação particular e sim como um modo de chorar, de lamentar, pois o novo ambiente herdado traz infortúnios diferentes e igualmente dolorosos. O crítico descreve esse tipo de poesia, agora, como um texto que trata sentimentos dolorosos, que podem dizer-se naturais e comuns a todos. Não apresenta metrificação específica e costuma: “abordar o desespero causado pela ausência, o choro por um amor não correspondido, a perda da pátria ou quaisquer outros males que atormentam o coração” (MOISÉS, 1974, p.169). O pesquisador Rui Carlos Morais Lage (2010), especialista em elegia portuguesa, também comenta essa transformação temática e formal nas elegias modernas:

Não apresenta mais a versificação em dactílicos, mas, assim como no passado clássico, ainda é a escolha preferida para dar voz ao pranto pelos que se foram, quer sejam mortos privados ou públicos [...] Através do recurso à contemplação, presta-se também a veículo por excelência da *meditatio mortis*, da consciência da brevidade da vida e da veloz fuga do tempo, da instabilidade e fragilidade de tudo o que é humano ou tocado pelo humano, pelo que versou

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
e versa todos os fenômenos relacionados com a perda, quer de uma perspectiva pessoal quer de uma perspectiva universalista (LAGE, 2010, p. 55).

Moisés (1974) cita o poeta romântico Fagundes Varela, que escreveu no século 19, como praticante desse tipo de poesia e cita o poema *Cântico do Calvário*, composição em que o escritor chora a perda do filho. No século 20, Moisés (1974) fala também de Carlos Drummond de Andrade e de Manuel Bandeira como produtores de elegias, num sentido moderno. Eles se apropriam do conteúdo temático presente na tradição clássica ao evocar temas melancólicos e nostálgicos quando refletem, por exemplo, os infortúnios e a fragilidade da vida e se afastam de metrificações rígidas. Um dos poemas mais conhecidos de Drummond, inclusive, leva o nome de *Elegia de 38*. Na composição, por intermédio de uma poesia mais formalmente livre, o eu lírico, em tom melancólico, questiona, por exemplo, a impossibilidade de um lugar melhor para todos, em razão das injustiças causadas pelo sistema econômico e social. Por isso, *Elegia de 38* fala no constante adiamento da felicidade coletiva para outro momento e lugar, que talvez não venham. O mundo perdeu-se, sugere o poeta.

Segundo explica Lage (2010), diante dos efeitos do capitalismo, do materialismo contemporâneo e perante a crise do divino, instala-se na elegia uma sensação de perda mais cética por conta do efeito das consternações que emergem após a ascensão do mundo moderno. Isso transforma a representação dos momentos fúnebres, tema bastante antigo nesse tipo de poesia. Surgem representações de uma morte intransitiva, sem redenção, baseada no interesse pelos detalhes íntimos e particulares dos falecidos: “um discurso esvaziado de *pathos*. A grande ação dramática vai cedendo lugar às pequenas mortes silenciosas e domésticas. O olhar do elegista recusará o consolo presente na louvação dos mortos” (LAGE, 2010, p. 15).

Estudioso da literatura grega, o professor e escritor alemão Thomas Pfau (2010) também comenta essa mudança na abordagem de cenas sobre a morte. Ele lembra que no passado grego havia a possibilidade de preencher o vazio da morte por meio de uma visão compensatória. Morrer não significava, necessariamente, o fim, segundo revelam os cantos fúnebres antigos. Quanto à elegia romântica, Pfau (2010) menciona a manifestação da falta de desejo pelo mundo vigente, já que os textos revelam uma busca por outro mundo do passado, restaurado. No que diz respeito ao contexto moderno, ele aponta a incompreensão do mundo

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
recebido. O eu lírico indica não aceitar a qualidade absurda ou constrangedora da realidade social, conforme é possível notar na *Elegia de 38*, de Drummond.

Manifesta-se também nas composições a indignação perante o caráter inaceitável das ações do homem e é comum nos textos a noção da ausência de consolo no futuro. Pfau (2010) comenta também o entendimento da perda irrecuperável do paraíso, por exemplo. Diante disso, os autores falam da ausência da terra materna, de identidade, da infância, do amor não realizado ou impossível, “bem como sobre o desencontro da fé individual com Deus, e, hiperconsciente da linguagem como objeto e da sua insuficiência para exprimir a dor humana” (LAGE, 2010 p. 158). Lage (2010) menciona ainda a ascendência de um luto sem transcendência e a imagem da morte como lembrança do quão frágil é a existência. Em outras palavras, existir é uma espécie de jornada já perdida. Tais angústias aparecem nas elegias de *A estrela fria*, segundo será demonstrado de agora em diante. Primeiro será tratada a aflição da existência como exílio e, depois, será abordada a vulnerabilidade da vida pelo suporte de uma cena fúnebre.

A existência como exílio: a tradição elegíaca no poema *Epifania*

A reflexão feita até aqui buscou entender um pouco mais sobre o que é uma elegia. Conforme já dito, a escolha por essa contextualização surgiu em razão de Titan Junior (2010) classificar as poesias de *A estrela fria* como elegias, na apresentação do livro. Depois de compreender melhor o que essa tradição poética representa na estética clássica, romântica e moderna, ficou mais fácil perceber a fonte cultural que alimenta os textos de Almino. O retorno feito ao momento clássico, por exemplo, revelou a questão do exílio, tema presente na coletânea, conforme já apontaram Titan Junior (2010) e o professor José Batista Sales (2012). Por conta da ditadura militar, Almino viveu muito tempo no exterior, longe do Nordeste, sua terra natal. Até por essa questão biográfica, Titan Junior (2010) relembra que o exílio é um tema recorrente na obra do autor:

Em *A estrela fria*, longe de se fechar como ferida curada, o exílio se rerepresenta amplificado, sob a espécie do tempo, que aqui é sempre perda. Perda da infância, que comparece como enigma de uma plenitude, de um “domingo” fora do tempo, livre de necessidades de fazer escolhas. Perda, também, das esperanças que essas escolhas parecem portar [...] Perda, finalmente, de rostos e paisagens, uma cidade – Recife- que parecem emitir um último brilho nas elegias de Almino (TITAN JUNIOR, 2010, p. 11).

Ao analisar a coletânea, Sales (2012) também comenta a ideia do ser fora do seu lugar de origem, pelo filtro da infância e da memória: “sob a tópica moderna do deslocamento no tempo e no espaço, Almino expõe um eu lírico contrito diante de sensações de inadaptação ou de desconforto” (SALES, 2012, p. 167). Conforme foi elucidado no tópico sobre as composições clássicas, Camões escreveu elegias em que lamenta, com inúmeras referências mitológicas e filosóficas, a questão do deslocamento do ser em relação ao espaço, projetando, inclusive, “a profunda questão da própria vida terrena como uma forma de exílio constante” (CORTEZ; RODRIGUES, 2009, p. 81). Almino parece ambicionar algo parecido. Talvez, assim como fez o poeta português, ele não fale apenas do desajustamento de um “eu” que está fora de sua terra de origem, Recife, segundo já foi apontado. Parece que ele tematiza algo mais denso: a concepção do ser humano que se sente exilado diante da existência. Alguns textos de *A estrela fria* parecem sugerir a ausência de um lugar e momento melhor, razão pela qual o sujeito percebe-se deportado da própria vida. Por isso, aparece nas composições uma infinita sensação de inadequação, surge a voz de alguém que está só pela metade no espaço terrestre. O poema *Epifania* é um exemplo dessa proposição:

Um, dois, três
e não chegou minha vez
Por inteiro, ninguém vive
E aos pedaços, esquartejado?
(ALMINO, 2010, p. 21)

A expressão “chegou minha vez”, que aparece no poema, é muito utilizada no contexto brasileiro. Conforme o dicionário Houaiss (2008), o termo “vez”, segundo foi empregado, tem o sentido de ocasião, pressupõe a manifestação de uma oportunidade almejada, algo que o sujeito deseja profundamente. Segundo ensina Octavio Paz (1982), as criações poéticas modernas encaram o desafio da concisão com profundidade. Diante disso, a frase “não chegou minha vez” pode trazer em si, de modo elíptico, a noção de uma situação existencial de infelicidade interminável, em razão de uma oportunidade que não surge (a vez que não chega). A ocasião de plenitude do eu lírico não vem nunca e essa constatação, segundo é recorrente no discurso poético, parece estar expressa de modo metafórico na presença dos números. O uso do numeral, além de dar ritmo, parece insinuar uma situação de desconforto que não acaba. É possível que seja a constatação da dor, como algo interminável, assim como a contagem dos números. Segundo dissemos anteriormente, pelo suporte de Moisés (1974) e Pfau (2010), a

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
impossibilidade de um paraíso, enquanto ausência de dor, é uma angústia presente na elegia moderna em razão do caráter absurdo do mundo moderno herdado.

O eu lírico de *Epifania* não se sente ajustado. Está “aos pedaços”, parece não experimentar a existência por inteiro. De acordo com o que ensinou Lage (2010) e Moisés (1974) sobre a elegia moderna, talvez esteja sugerindo “a vida como algo perdido”, já que nunca chega o momento de plenitude da voz que fala: “não chegou minha vez” (ALMINO, 2010, p. 21). As coisas ruins se repetem, como os números, um atrás do outro. A repetição numeral e musical dos sofrimentos (Um, dois, três) presente, por exemplo, na rima das palavras três e vez, projeta uma espécie de infelicidade que sempre volta, assim como sugere a *Elegia de 38*: “e adiar para outro século a felicidade coletiva” (DRUMMOND, 2012, p.56). Por isso, cabe pensar numa forma de viver ausente, uma vez que parece faltar algo essencial para quem fala: “Por inteiro, ninguém vive/ E aos pedaços, esquartejado” (ALMINO, 2010, p. 21).

A temática de uma constante sensação incompletude, em razão dos infortúnios da vida, é algo bastante presente nas elegias escritas anteriormente, indiferente do momento histórico. O eu lírico que aparece nas obras de Camões, por exemplo, também se sentia exilado, incompleto no espaço terreno: “Esta imaginação me acrescenta/ Mil mágoas no sentido, porque a vida de imaginações tristes se sustenta” (CAMÕES, 2008, p.242). Contudo, vislumbra uma religiosamente um local de paz no futuro, a “glória possuída” (CAMÕES, 2008, p.242). Como é uma elegia moderna, Pfau (2010) relembra que não é usual pensar na projeção de um paraíso, nem na terra, nem no céu. Ele explica que o artista moderno costuma afastar-se de respostas, sobretudo religiosas.

O poema de Almino dialoga, desse modo, com a noção clássica camoniana da existência como exílio, já que o indivíduo se sente deportado da própria vida. Entretanto, parece revelar a melancólica cética moderna, presente igualmente na voz da *Elegia de 38*. Da mesma forma que no poema de Drummond, não existe a invocação do paraíso celestial como conforto. O eu lírico de *Epifania* está duvidoso da possibilidade de uma solução definitiva e não menciona a chegada da perfeição no futuro. É bem provável que não acredite num amanhã melhor. Segundo revela o texto, a “vez” dele não chegou e é provável que não venha, nem mesmo em outro século. Há na composição somente o choro elegíaco como negação de uma existência que se revela absurda, constrangedora, já que a vida parece revelar-se como uma espécie repetitiva

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
de adiamentos. Isto é, o que é necessário para o “eu”, fica sempre para depois, nunca chega a oportunidade dele.

Conforme ensina Moisés (1974), a presença de constatações tristes e filosóficas sobre as adversidades do ato de viver é algo marcante nas elegias desde o mundo antigo. *Epifania* segue essa tradição, sobretudo nestes versos: “por inteiro ninguém vive/E aos pedaços, esquartejado?” (ALMINO, 2010, p. 21). A conclusão, seguida de uma interrogação nos versos acima, parece abrigar outros questionamentos: viver seria esperar algo importante que nunca vem? A existência é uma repetição de sensações de descontentamento? A “vez” do eu lírico nunca chega e fica a sugestão que a satisfação plena é sempre afastada para outro momento, assim como sugere também Drummond em sua elegia mais famosa. É uma dor que não tem fim, assim como os números usados no poema. Ou seja, a perfeição é desenhada como algo impossível, por isso o tom de lamento da composição. A palavra epifania, que aparece no título, pode ser uma pista religiosa ou não. Segundo o dicionário Houaiss (2008), existe uma celebração católica que recebe esse nome. Nesta festividade, comemora-se a salvação de Deus para os gentios (não judeus), isto é, o plano divino para salvar todas as pessoas, dando-lhes o direito de habitar no céu, local onde não haverá mais pranto nem dor.

A voz parece exibir, mesmo que inconscientemente, o desejo por essa total plenitude, conforme prometem as religiões numa vida após a morte: “Por inteiro, ninguém vive/E aos pedaços, esquartejado?” (ALMINO, 2010, p. 21). Contudo, conforme dito antes, a arte moderna costuma duvidar da ideia de um paraíso na terra ou no céu, uma vez que projeta um caos sem solução: “nas elegias modernas é comum o desencontro da fé individual com Deus, e, hiperconsciente da linguagem como objeto e da sua insuficiência para exprimir a dor humana” (LAGE, 2010 p. 158). Por conta disso, essa conotação religiosa parece frágil, mas não é necessariamente descartável. No cético ambiente moderno, não é usual, mas pode ser possível a ocorrência de um eu lírico que aspire por um paraíso, mesmo que essa perfeição seja para outra forma de existência.

Há, ainda, segundo o dicionário Houaiss (2008), outra definição para epifania e este significado parece ser mais coerente para entender a natureza moderna do poema. A palavra equivale também à noção de iluminação. Nesta acepção, fica a sugestão de um indivíduo que percebe, numa revelação, a impossibilidade de plenitude na vida humana: “por inteiro ninguém vive/ E aos pedaços, esquartejado?” (ALMINO, 2010, p. 21). Viver pela metade é uma forma

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
de ausência da vida terrena, material. Conforme bem projetou Camões, é estar constantemente numa situação de deslocamento, mesmo quando o “eu” está no seu lugar. A conotação de iluminação, revelação, parece mais adequada para entender o título e também o conteúdo do poema, que indica a vida como uma jornada perdida, pelo fato de exibir um constante adiamento do que é necessário ao eu lírico (a vez dele).

Segundo ensinam Pfau (2010) e Moisés (1974), a elegia moderna projeta o desespero, já que não há consolo, solução definitiva, porque a ideia de um paraíso é relativizada pelo olhar moderno. Diante disso, a voz lírica pode estar lamentando, numa epifania, a desesperança presente no inferno permanente chamado existência, logo que nunca chega “a vez” do sujeito que fala. Em *Epifania*, além do tom elegíaco de lamento e tristeza, existe a manifestação de um orador filosófico, que reflete acerca da vida humana, sobre seus prazeres e males, consoante explicou Moisés (1974) sobre as elegias, sejam elas clássicas, românticas ou modernas.

Segundo Bosi (1977), conforme é usual na poesia moderna, de modo condensado, o texto desperta um golpe de imaginação. A economia de palavras aumenta o poder alusivo e comunica, por intermédio de um signo fechado, uma ideia triste sobre a vida. Por ser tão sucinto, *Epifania* exige a complementação reflexiva de quem lê. Soa desprezioso e quase beira uma cantiga simplória, presente na rotina. Contudo, a simplicidade, artisticamente pensada, revela uma insinuação poderosa e profunda: o retrato da vida como uma viagem desconfortável para todos os seres humanos, já que a satisfação plena nunca chega. O exílio extrapola, então, a questão do espaço geográfico e reveste-se de nuances filosóficas, enquanto reflexão sobre os infortúnios que atingem a vida humana, segundo é recorrente na tradição elegíaca.

A fragilidade da vida pelo recorte da cena fúnebre: a tradição elegíaca em *Momento no cemitério*

Conforme foi retomado anteriormente, o tema da morte esteve muito presente nas elegias clássicas do passado grego. Moisés (1974) relembra, inclusive, que a palavra *élegos* vem do grego e significa canto de luto. De posse dessa informação, é possível perceber a fonte cultural que alimenta os textos sobre velório em *A estrela fria*. Segundo Pfau (2010), a elegia clássica se fundava na certeza cíclica do mundo natural: infância, vida adulta, velhice e morte. Por conta dessa naturalidade ao encarar o fenômeno, morrer não era, necessariamente, algo definitivo. Ao descer ao submundo, o personagem mítico Adônis desaparece da face da terra,

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
assim como some a paisagem verde no inverno. Mas, não é o fim: na primavera, da mesma forma que a vegetação, ele regressa ao ambiente terreno, para juntar-se a Afrodite, sua amada. Nesta perspectiva, o luto não está associado a um acontecimento sem solução. Fagundes Varella, na elegia romântica *Cântico do Calvário*, sofre e sente culpa pela perda do filho, mas crê na possibilidade de uma nova vida no céu: “Que não és mais da terra!... /E choro embalde/ Tu dormes no infinito seio/ Do Criador dos seres! (VARELLA, 1998, p. 24).

Para Pfau (2010), depois da morte do divino na modernidade, a tradição elegíaca mais recente e a arte moderna, de um modo geral, exibem um afastamento da possibilidade de consolo, em razão de questões absurdas presentes no mundo herdado. Por isso, os elegistas modernos, ele explica, mostram-se distantes de acreditar numa solução, sobretudo religiosa. Agora, depois da morte, parece não haver nada. Apesar de se valer de um assunto bastante antigo nesse tipo composição, ao refletir sobre o fim da vida, o poema *Momento no cemitério* parece dialogar também com essa atitude mais pessimista e tão tipicamente moderna:

Morreu com 69 anos,
morreu aos 69 anos.
Hesitam a gramática e a menina
que olha o seu primeiro morto.

Olha-o, absorta,
presa à rima
da minha boca.
Encara-o:
a cara escancarada,
de um defunto
à Pedro Nava

Avô do amigo:
é toda a biografia do morto
Ali, por inteiro morto.
Só
e morto

O nojo e o espanto
desenham o rosto da menina.
Falta-lhe o protocolo da circunstância.

Reza, não reza? Rezou,
um pelo-sinal foi esboçado
e a menina saudava
*a matéria que passava
liberta da alma extinta
para sempre,*

O poema constrói a imagem do primeiro funeral de uma garotinha. O eu lírico expõe suas impressões do momento capturado. Segundo dito agora pouco, existia na elegia clássica, o interesse pelo estudo das fases cíclicas da existência. Logo de cara, é perceptível a presença de dois momentos da vida: a infância, fase do início da jornada existencial, e a morte, o encerramento do percurso. O texto começa questionando qual é a frase mais adequada, gramaticalmente, para descrever a situação que acometeu o falecido: “morreu com 69 anos” ou “morreu aos 69 anos”?

Segundo a *Moderna Gramática Portuguesa* (2015), de Evanildo Bechara, há diferenças semânticas de uma frase para outra. Morreu “com” remete à ideia de conter: ele continha determinada idade quando morreu. A palavra é mais adequada para descrever um falecimento inesperado, motivado, por exemplo, por uma tragédia. Morreu “aos” indica noção temporal. É indicado para expressar o momento em que a vida expirou, naturalmente. A opção por uma ou outra frase deixa um mistério no ar sobre o que aconteceu com o morto: por isso a ideia da gramática e da menina hesitantes. O eu lírico joga com a questão gramatical para esconder a circunstância da morte, num primeiro momento.

Ela encara o cadáver, quem sabe buscando entender o que ocorreu com aquele sujeito. Enquanto a jornada dela está apenas começando, a do homem, no madeiro, terminou. Por ser o primeiro velório, a menina, talvez, ainda não compreendesse claramente que a vida um dia acaba. Afinal, as pessoas só costumam lembrar-se da finitude humana quando ela se manifesta no outro, segundo sugestão do poema. Ao continuar descrevendo a sensação da garota diante do cadáver, o eu lírico usa o adjetivo absorta, que significa “concentrada em seus próprios pensamentos” (HOUAISS, 2008, p. 58). Isto é, reflete, com bastante concentração, enquanto observa a face do morto. Diz o texto também que a “cara” do falecido está escancarada, igual à do defunto Pedro Nava, o mais famoso memorialista brasileiro, que se suicidou “com” 80 anos, por intermédio de um tiro na cabeça. Fez isso em frente sua casa, sentado num banco de uma praça, no bairro da Glória, no Rio de Janeiro.

A morte do memorialista envolve mistério e tragicidade. No dia do acontecimento, ele recebeu um telefonema misterioso e saiu pelos fundos, para não ser visto pela mulher. Pouco antes de tirar a própria vida, foi visto conversando com um homem, segundo relatos da época.

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
Recentemente, o jornalista Zuenir Ventura publicou uma biografia dizendo que o escritor era homossexual, o que foi acobertado na época pela imprensa. Nava estava sendo chantageado por um garoto de programa já fazia um tempo, situação que causou o suicídio, segundo o jornalista. O poema chama o falecido de “defunto à Pedro Nava” (ALMINO, 2010, p. 36). Fica, então, a insinuação de uma morte causada por motivo trágico, quem sabe por um suicídio também. A menção ao memorialista parece ser uma resposta para o mistério anterior, exposta na primeira estrofe: “morreu com 69 anos”. Foi uma vida interrompida e isso faz pensar que nem todos os falecimentos ocorrem como parte de um ciclo natural. A vida é frágil e pode escapar, inesperadamente, a qualquer momento, sobretudo por conta da violência, das doenças, entre outras desgraças que alcançam a natureza humana.

Logo em seguida, surge a informação que o morto é avô do amigo. Segundo o texto, para a garota, essa é toda a biografia do defunto. Além de contemplar, pela primeira vez, um ser humano com a vida esvaziada, ela não sabe nada sobre ele. Por conta disso, parece exibir uma sensação de estranhamento, que aumenta conforme o poema avança para o final: “O nojo e o espanto/desenham o rosto da menina/Falta-lhe o protocolo da circunstância” (ALMINO, 2010, p. 36). Indica não saber o que sentir ou como agir. Para a jovencinha, é só um morto: “Ali, por inteiro morto/Só/e morto” (ALMINO, 2010, p. 36). A repetição da palavra morto, além de incorporar ritmo à leitura de algo tão triste, parece indicar que não há mais nada para o defunto, tudo acabou ali. Também não ocorre, conforme existia no passado clássico, homenagens sobre os feitos do falecido ou mesmo afirmações sobre uma nova forma de vida. É um morto sem biografia e sem futuro. Por conta do materialismo contemporâneo, Lage (2010) lembra que se instala, nas cenas de funerais poéticas, uma sensação de perda mais cética nas elegias, em grande medida, por conta do efeito das consternações modernas.

Lage (2010) explica ainda que é recorrente, por exemplo, a tematização de uma morte intransitiva, sem redenção, segundo é possível observar no poema: “um discurso esvaziado de pathos. A grande ação dramática vai cedendo lugar às pequenas mortes silenciosas e domésticas. O olhar crítico do elegista recusará o consolo presente na louvação dos mortos” (LAGE, 2010, p. 15). Na elegia clássica, segundo já foi explicado, a morte era vista como um mistério, que não consistia, necessariamente, no fim. Ou seja, era vista como um ciclo de passagem. Moisés (1974) explica que Camões lamentava sua condição de exilado na terra, enquanto projetava a esperança de consolo numa possível terra celestial. Em *Cântico do*

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
Calvário, conforme também já foi mencionado, o eu lírico crê que o filho vai para um lugar melhor: o céu. Já na tradição elegíaca mais recente, conforme ensina o crítico (1974), fica somente a perda em si mesma, e o tom de desencanto, assim como uma atitude mais cética e por isso menos religiosa. Por isso, “o corpo morto está só” (ALMINO, 2010, p. 36). Quando a matéria se vai, tudo termina, segundo sugere a parte final do poema:

Reza, não reza? Rezou,
um pelo-sinal foi esboçado
e a menina saudava
a matéria que passava
liberta da alma extinta
para sempre,
para sempre.
(ALMINO, 2010, p. 36)

Como é possível notar, ela reza, contudo sem muita convicção. Faz como ritual, já que todos ao redor devem estar fazendo. O verso seguinte, que está grafado em itálico, é um diálogo intertextual com *Momento num café*, de Manoel Bandeira, poema triste e filosófico sobre a condição humana, características que Moisés (1974) aponta também nas elegias modernas. Bandeira fala sobre homens num café, quando passa um cortejo fúnebre. Todos sacam o chapéu diante da passagem do morto. Igual a menina do poema, que fez o pelo-sinal para se habituar ao protocolo que lhe faltava, parte deles cumpre esse gesto como uma ação mecânica, ritual, conforme tornou-se comum nesse tipo de momento. Um homem, porém, compreendeu, naquela cena fúnebre, a revelação da vida como uma “agitação feroz e sem finalidade”. Por isso, num ato de iluminação, ele retirou o chapéu “num gesto largo e demorado”:

Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente
Saudavam o morto distraídos
Estavam todos voltados para a vida
Absortos na vida
Confiantes na vida.

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
Olhando o esquife longamente
Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta.
(BANDEIRA, 1996, p.45)

Observando o poema todo de Bandeira e, comparando com o trecho que foi incorporado em *Momento no cemitério*, fica mais perceptível ainda uma revelação elegíaca moderna da vida como algo perdido, consoante elucidou Moisés (1974). Pelo suporte de cenas fúnebres, a elegia costuma, agora, “projetar a consciência da brevidade da vida e da veloz fuga do tempo, assim como a instabilidade e fragilidade de tudo o que é humano ou tocado pelo humano” (LAGE, 2010, p. 15). Ou seja, além de apontar a fragilidade da existência humana, por, provavelmente, apresentar uma partida trágica (é um defunto à Pedro Nava), fica a impressão ainda da morte como algo definitivo, conforme é típico na tradição poética mais recente. O entendimento do falecimento como um fim irreversível, por exemplo, é bem perceptível nestes versos, que integram os dois poemas: “*a matéria que passava/Liberta para sempre da alma extinta*” (ALMINO, 2010, p. 36). O último verso do poema: “para sempre”, que não está grafada em itálico, relembra que o eu lírico voltou a falar sozinho e também confirma o desejo por ratificar as ideias da outra voz incorporada ao texto: quando o corpo perece, é algo definitivo. Apesar de abordarem um tema bastante antigo da tradição elegíaca, tanto Almino quanto Bandeira afastam-se da visão clássica e romântica sobre momentos fúnebres por não acreditarem numa solução. Aparece uma estética da perda e da ausência em si: “a vida é uma agitação feroz e sem finalidade” (BANDEIRA, 1996, p.45) e pode não existir nada depois da morte “*a matéria que passava/ Liberta para sempre da alma extinta/Para sempre*” (ALMINO, 2010, p. 36).

O fato de o autor marcar a menção, grafando o trecho em itálico, parece até funcionar como uma atualização da estética clássica antiga. Isso porque, no mesmo canto, aparecem unidas: a fala do eu lírico, de *Momento no cemitério*, e a voz lírica, de *Momento num café*. Ao citar o trecho literal de um poema anterior sobre uma cena fúnebre e ao fazê-lo, de modo marcado, usando itálico, fica quase perceptível o desejo de mostrar que há outro ser cantando junto naquele momento em particular do poema, como se fosse um coro, algo recorrente na poesia do passado clássico. Contudo, Moisés (1977) explica que a elegia antiga contemplava declamações em solo, acompanhadas por instrumentos musicais. Como é típico da arte moderna, há uma atualização, então, de uma regra clássica: a elegia de hoje, se diferencia do que foi praticado no passado, já que pode ter coro, caso seja o gosto do poeta. Lançando mão da intertextualidade, procedimento recorrente da estética atual, conforme explica Linda

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
Hutcheon (1989), Almino constrói o poema, de modo criativo, pois evoca outro eu lírico, numa espécie de coro, num tipo de poesia que não permitia esse recurso no momento clássico. Ao fazer isso, ele confirma ideias presentes em *Momento no cemitério* e também presta uma homenagem ao texto de Bandeira por contextualizá-lo numa nova reflexão sobre a morte.

Considerações finais

É perceptível o desejo de Almino em dialogar com a tradição elegíaca. Apesar de se afastar da noção desse tipo de poesia, enquanto uma formatação específica em dactílicos, conforme era usual no passado clássico, ele retoma assuntos presentes nesse momento histórico. Várias composições de *A estrela fria* exibem a ideia de um ser deslocado, meio que ausente da existência. O poema escolhido para leitura “Epifania”, segundo foi evidenciado, retoma essa questão profunda que já aparecia nas elegias clássicas de Camões. Apesar de revisitar um tema antigo, o poema é mais formalmente livre, quanto à organização dos versos, e exibe questões típicas da modernidade no conteúdo, como, por exemplo, a falta de solução e esperança para o eu lírico. A “vez” dele nunca chega, a existência, assim como os números, é uma constante repetição de algo importante que não ocorre. Um desconforto sem fim, igual ao numeral. Por isso, a ideia de um ser que se sente constantemente deslocado. Uma existência pela metade não deixa de ser uma forma de deportação da vida terrestre. Nos textos camonianos, embora o ser esteja exilado da própria história, igualmente desarticulado do viver, há uma esperança religiosa de uma situação diferente na “glória possuída”. Ou seja, há horizonte melhor, mesmo que seja em outro tipo de existência.

Os vários poemas que abrangem cenas de morte também revelam o interesse de Almino em dialogar com a tradição elegíaca, já que esse tipo de temática chegou a ser sinônimo de elegia em alguns momentos do passado grego. “Momento no cemitério”, composição escolhida para análise, no entanto, se distancia das composições antigas por não projetar a morte como um rito de passagem cíclico para outro momento. Conforme é usual na estética moderna, o texto é mais formalmente livre, no que diz respeito à configuração dos versos, e exibe um olhar mais cético. Não há nada depois do falecimento: o ser humano é somente matéria. Ao mostrar uma morte trágica (defunto à Pedro Nava), de um ser sem biografia, num velório sem louvação, Almino revela a fragilidade da vida pelo recorte da cena fúnebre e o faz num interessante diálogo com “Momento num café”, elegia moderna de Bandeira.

Depois de observar as criações como parte de uma cultura literária, além de perceber temas recorrentes na tradição elegíaca, constatou-se em *Epifania* e *Momento no cemitério*, algo sempre presente nesse tipo de poesia: um tom de lamento como parte do desejo de refletir as infelicidades que atingem toda a natureza humana. As elegias de *A estrela fria*, num reprocessamento de fontes clássicas e modernas, mostram esses infortúnios, sobretudo ao lembrar que nenhum ser humano pode escapar de desajustes existenciais e da morte, única certeza da jornada humana, conforme anunciam as lápides nos cemitérios.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, T. Palestra sobre lírica e sociedade. In. **Notas de Literatura**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALMINO, J. **A estrela fria**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AUERBACH, E. **Introdução aos estudos literários**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Nayf, 2015.

BANDEIRA, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BECHARA, E. **Moderna Gramática Portuguesa**. Rio de Janeiro. 38ª ed. Nova Fronteira. 2015.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CAMÕES, L. V. de. **Obra completa de Luis de Camões**. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CORTEZ, C; RODRIGUES, M. Operadores de leitura da poesia. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2. ed. rev. e ampl. Maringá, PR: Eduem, 2009. p. 57-89

DRUMMOND, A. C. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HOUAISS, A. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Objetiva Fronteira, 2008.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989

LAGE, R. C. M. **A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI: perda, luto e desengano**. Tese de doutorado. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010. Disponível em: <https://goo.gl/pRgk7d>

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

NAGY, G. **Ancient elegy**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PFAU, T. **Classical antiquity, romantic theory and elegiac**. New York: Oxford U P, 2010.

SALES, B. S. Infância, memória e conflitos em *A estrela fria*, de José Almino. **Revista Texto Poético**. São Paulo, nº 12, 2012, p. 166-170.

TITAN, T. J. [Orelha do livro]. In **A estrela fria**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VARELLA, F. **Poemas de Fagundes Varela**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

WEST, M. L. **Elegi graeci**. Oxford: Oxford University Press, 1992.

UM ERRANTE NA LITERATURA BRASILEIRA: A TRADIÇÃO DO AHASVERUS NOS HORIZONTES NARRATIVOS DE CASTRO ALVES, MACHADO DE ASSIS E EUCLIDES DA CUNHA

Luis Fernando Ribeiro Almeida*

Judeu errante de mim mesmo...
(Aragon)

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo discutir a presença da figura lendária do Ahasverus como inspiração na criação literária de alguns escritores consagrados nacionalmente, Castro Alves, Machado de Assis e Euclides da Cunha, em três momentos distintos da Literatura Brasileira, o Romantismo, Realismo e Pré-Modernismo, respectivamente. Para a discussão proposta neste estudo, foram escolhidos três textos, a saber: Ahasverus e o Gênio, de Castro Alves; Viver!, de Machado de Assis e Judas-Ahsverus, de Euclides da Cunha. Partindo de uma perspectiva comparativa na análise do corpus literário, buscar-se-á verificar quais os pontos de aproximação entre os textos escolhidos e ao mesmo tempo reforçar a presença da figura do errante dentro da literatura brasileira, tomando como suporte teórico-conceitual estudos de Bosi (2006) e Moisés (1987). Pode-se perceber que nos respectivos textos fica latente a visão do homem em sua condição de pequenez diante do universo/natureza.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Representação. Simbologia.

ABSTRACT: This article aims to discuss the presence of the legendary figure of Ahasverus as inspiration in the literary creation of some writers nationally recognized, Castro Alves, Machado de Assis and Euclides da Cunha, in three different moments of Brazilian Literature, Romanticism, Realism and Pre-Modernism, respectively. For the discussion proposed in this study, three texts were chosen, namely: Ahasverus and the Genius, by Castro Alves; To Live! of Machado de Assis and Judas-Ahsverus, of Euclides da Cunha. Starting from a comparative perspective in the analysis of the literary corpus, it will be sought to verify the points of approximation between the chosen texts and at the same time to reinforce the presence of the figure of the wanderer within the Brazilian literature, taking as theoretical-conceptual support studies of Bosi (2006) and Moisés (1987). One can perceive that in the respective texts the vision of man is latent in his condition of smallness before the universe / nature.

KEYWORDS: Literature. Representation. Symbology.

Início da caminhada...

No lastro da história da literatura brasileira, muitos foram os autores que deixaram importantes escritos sobre o ser e estar no Brasil, bem como reflexões acerca de temas de caráter universal. Nesse aspecto, distintas temáticas foram utilizadas como inspiração do fazer literário: desde a descrição da fauna e flora nos escritos dos primeiros viajantes, resultado dos seus contatos/experiências com a *Nova Terra*; passando pelas dicotomias da escola barroca; do bucolismo do movimento árcade em sua *volta* para o campo/natureza; pela figura do índio,

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (UNAMA). Bolsista Prosup/Capes. E-mail: fernandoalmeida15@yahoo.com.br

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão tomado como espécie de protótipo de *herói nacional*, no início do Romantismo; nos conflitos/dilemas humanos do período realista; o sincretismo temático do início do século XX e seus desdobramentos no Modernismo até os dias atuais. Nesse panorama, este estudo busca analisar a presença do *Ahasverus*, o *Judeu errante*, em três períodos da literatura nacional: Romantismo, Realismo e Pré-Modernismo, a partir de autores como Castro Alves, Machado de Assis e Euclides da Cunha, respectivamente. É relevante perceber como uma figura lendária da tradição do *Velho Mundo*¹ desembarcou em terras brasileiras, inspirando tão consagrados autores.

Buscando situar o leitor nos objetivos traçados para os debates doravante iniciados, este estudo está dividido em três partes. De início, em Nitrini (2015) busca-se debater acerca da questão da *influência*, oriundo dos estudos comparativos, ladeado pelas considerações do dialogismo bakhtiniano, discutidos por Dahlet (2005) e Carvalho (2003), bem como no conceito de *referência* apontado por Silva (1988) em sua *Teoria da Literatura*. No segundo momento, a partir dos estudos de Grammont (2003) e D'Ormesson (1992), faz-se uma pequena análise da figura do *Ahasverus*, a origem da lenda e seus desdobramentos ao longo dos séculos, influenciando autores; por fim, passa-se à análise dos três textos escolhidos, apontando suas características formais e discursos subjacentes, recorrendo-se às discussões de Rosenfeld (2014), Bosi (2006), Tocantins (1978) e Hatoum (2002), assentados na metodologia de análise literária proposta por Moisés (1987; 2012), pois para o referido autor *um escrito constitui sempre um ser vivo*.

Tendo por suporte o texto literário, pretende-se com este estudo acrescentar no compêndio dos diversos personagens e tipos presentes na literatura brasileira, a figura lendária e simbólica do *Ahasverus* (Judeu errante), que a exemplo de seu destino: caminhar sem rumo, sem paragem; perceber que o texto literário é um campo de criação e recriação, espaço disponível para a construção de universos de significação.

Literatura: caminhando com bons companheiros

Compreender o texto literário como um todo formado por vocábulos que remetem ao aspecto conotativo da linguagem, que congrega imagens, símbolos, criam e recriam a

¹ Expressão utilizada para designar o continente europeu.

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
realidade por meio de personagens e situações, é atribuir a essa forma peculiar de *dizer/narrar* um vasto universo de significações/interpretações. Ao buscar-se debater a presença do Ahasverus na literatura brasileira, a partir de textos pertencentes a períodos literários distintos, nos estudos comparativos o conceito de influência ajuda a refletir sobre essas relações. É importante ponderar que a questão aqui não é a defesa da ideia que o *estilo*² de Castro Alves tenha influenciado Machado de Assis, ou este influenciado Euclides da Cunha. No importante estudo de Nitrini (2015), a partir das considerações de Cláudio Guillén, aponta sobre o conceito de influência nos estudos comparativos:

[...] uma influência pode, sem dúvida contribuir para uma análise crítica. As convenções e tradições descortinam amplas perspectivas mais facilmente que as influências e nos mostram configurações sincrônicas e diacrônicas da literatura, ao passo que as influências não organizam o caos dos fatos literários particulares de uma maneira tão útil. No entanto, mediante o exame intenso de contatos não mediatizados entre autor e autor, ou entre obra e obra, elas permitem o acesso, ao processo complexo da criação artística. (NITRINI, 2015, p.139)

Ao buscar analisar essa personagem, três etapas comparativas fazem-se necessárias, apontemos. O primeiro aspecto a ser considerado diz respeito aos títulos dos textos escolhidos: em dois casos, os autores já destacam essa figura lendária. O poeta dos escravos, Castro Alves, nomeia seu texto de “*Ahasverus e o Gênio*” e em Euclides da Cunha, o autor cria uma narrativa com o título “*Judas-Ahsverus*”. O segundo ponto de ligação está na escolha da forma do texto, ou seja, na materialização do discurso. Em Castro Alves apresenta-se em forma de poesia; em Machado de Assis tem-se uma narrativa em forma de diálogo, lembrando a tradicional forma dos textos platônicos; já em Euclides da Cunha, a presença do *Ahsverus* situa-se por meio do conto. O último ponto a ser destacado diz respeito a uma questão simbólica: a figura do *errante* como um ser solitário e sua pequenez diante da natureza.

Pode-se, nesse ínterim, perceber que embora remotos no tempo, há aspectos que se cruzam nesses três textos de autores representativos no cenário literário brasileiro. Entendendo o texto como um espaço de diálogo, onde se entrecruzam vozes, como apontam os estudos de Bakhtin e seus desdobramentos, o autor destaca que esses diálogos podem ocorrer entre interlocutores ou entre discursos. Tomando-se diálogo como uma forma de interação entre sujeitos, é coerente entender quando o autor defende a ideia de que o texto, enquanto criação

² Compreende-se por *estilo* como maneira peculiar de escrever, construção do texto em prosa ou verso.

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão de sujeitos em interação, também congrega diálogos fundamentando-se “na negação da possibilidade de conhecer o sujeito fora do discurso que ele produz, já que só pode ser apreendido como uma propriedade de vozes que ele anuncia” (DAHLET, 2005, p.58).

Outro aspecto que se deve pontuar é que em Bakhtin tem-se, portanto o entendimento “[...] do texto literário como um ‘mosaico’, construção caleidoscópica e polifônica, estimulou a reflexão sobre a produção do texto, como ele se constrói, como absorve o que escuta” (CARVALHAL, 2003, p.48-49). Assim “o texto é sempre, sob modalidades várias, um *intercâmbio discursivo*, uma tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências” (SILVA, 1988, p.625).

No caso em estudo, pode-se verificar o segundo aspecto, ou seja, o discurso da solidão, do eterno errante, dos dilemas homem x mundo, resultado de uma injúria outrora, como recorrente nos textos. A partir do método comparativo, da feita que os três textos tomam a mesma figura como um componente de suas produções, pode-se considerar que os textos em questão gravitam entorno de um mesmo referente/temática, oriunda de uma tradição que remonta o período da crucificação de Cristo. Nesse aspecto, a literatura e a ficcionalidade:

Os referentes dos textos literários – personagens como Othelo, Anna Karenina ou Sherlock Holmes, a ações como a morte de Emma Bovary, o incesto de Carlos da Maia ou o julgamento de Meursault, estados de nostalgia, a angústia, a exaltação amorosa, etc., dos falantes de poemas líricos – constituem objetos de ficção, isto é, objetos que não existem no mundo empírico, que não são factualmente verdadeiros. (SILVA, 1988, p.640)

Uma lenda, um símbolo: o Ahasverus

Ao longo dos séculos, muitos foram os personagens que pela tradição oral e escrita se tornaram verdadeiras lendas, símbolos de um povo, protótipos de um modo de vida, arquétipos de valores e crenças, representações dos dramas e vicissitudes humanas. A exemplo de Don Juan³ e Fausto⁴, a figura lendária do *Judeu Errante*, o *Ahasverus*, também vem percorrendo a história, servindo de inspiração para escritores, filósofos, pensadores, místicos,

³ Símbolo da sedução.

⁴ Retomado em textos de Goethe.

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
enfim, em uma personagem que, por seu caráter simbólico, acaba prefigurando-se como um arquétipo do eterno viajante. Dentre tantas versões dessa figura, tem-se:

[...] o judeu teria sido sapateiro em Jerusalém na época da crucificação. Quando Jesus tentou descansar na sua porta, no caminho do Calvário, o judeu teria dito: ‘anda!’ Cristo teria respondido: ‘tu andarás também, até que eu volte.’ Até hoje o judeu estaria cumprindo esse desígnio. Outra versão, do séc. XIII, diz que um bispo armênio teria encontrado o Judeu Errante e este lhe afirmou que foi porteiro do palácio de Pilatos (portanto, treze séculos passados) e lá teria ofendido a Cristo. No seu castigo estaria incluído uma espécie de renascimento, de cem em cem anos, quando o Judeu volta à idade que tinha na ocasião: trinta anos. (GRAMMONT, 2003, p.67).

Resguardadas as narrativas dessa figura tão controversa, vale destacar o seu valor simbólico/representativo. Aliás, a questão do simbolismo do mito/lenda, ao longo dos tempos, vem atravessando a criação literária de diferentes autores. Como considera Campbell (1990) o mito ajuda a colocar a mente do leitor em contato com a experiência de estar vivo. Como exemplo tem-se a narrativa *O espelho*, de Machado de Assis (mito de Narciso); *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque (Jasão e Medeia); *A moça tecelã*, de Marina Colasanti (Penélope). Em importante trabalho Guiomar de Grammont (2003) a partir do estudo de Marie-France Rouart, aponta que:

A força trágica do mito explica sua apropriação pelo romantismo, fascinado pelo caráter errante de Ahasverus, essa lenda propõe aos escritores um arcabouço dramático apto a simbolizar a condição de todo homem em seu enfrentamento com o espaço e o tempo, esse homem que, entregue a seus demônios interiores, é capaz de transformar sua maldição em redenção [...] esse estranho personagem fala da sede de eternidade e, ao mesmo tempo, de como a impossibilidade de morrer pode ser uma maldição [...] (GRAMMONT, 2003, p.67-68).

A lenda ou mito do Ahasverus, ou o Judeu errante, vem sendo ao longo do tempo fonte de inspiração para autores, ou como tema para romances, contos, investigações filosóficas, peças de teatro. Dentre os autores que buscaram situar esse personagem simbólico na história da civilização, pode-se apontar Jean d’Ormesson, jornalista e escritor francês nascido em 1925, responsável pela obra “*A História do judeu errante*”.

Nessa obra, d’Ormesson, a partir da figura do Ahasverus, constrói uma narrativa, onde dois jovens ouvem histórias de um velho senhor que diz ter vivido muito, em virtude de ter sido condenado à imortalidade por haver recusado, no caminho do Calvário, um copo d’água a Jesus, trôpego sob o peso da cruz. O *ancião* conta sua história. Sobre o ato que teria levado à

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
condenação desse personagem, em d'Ormesson, tem-se a seguinte passagem, onde acontece o encontro do sapateiro Ahasverus com Jesus:

Sob uma espécie de véu vermelho que lhe caía sobre os olhos e lhe fazia zumbir os ouvidos, Ahasverus escutou o soldado – cujo rosto entretanto não era o de uma alma bondosa – perguntar-lhe se o condenado, já muito fraco, podia parar um instante a fim de repousar um pouco e beber um copo de água misturada a um pouco de vinagre, na calma e na frescura de uma lojinha do sapateiro. Isto seria, como se diz, seu último cigarro e seu último copo de rum. Num átimo, os olhos pálidos do condenado esperando a decisão, imóvel diante da loja, curvado sob a cruz que apoiava contra a terra, encontraram o de Ahasverus. (D'ORMESSON, 1992, p.54)

Este trecho reforça uma das versões da lenda: a do Ahasverus como um sapateiro. Continuando a narrativa, esse momento de encontro com Jesus que parece pedir ajuda, um cenário de esperança circunda a possível atitude do sapateiro, todavia o que se configura é o ato contrário do esperado, e a condenação de Ahasverus:

[...] Mas [Ahasverus] olhou para outra parte e lá, na multidão, distinguiu de novo, bloco sombrio de paixão e de dor mescladas, Maria Magdalena: ela puxou o véu sobre seus olhos e os soluços a sacudiram. Uma onda de raiva arrebatou o sapateiro. Virou-se para o Galileu que o fitava em silêncio e, com uma raiva que ele forçou um pouco para não ceder à piedade tão tentadora e tão próxima, gritou-lhe:

— Anda! Vai logo andando!

O homem com a cruz se virou para ele e com uma voz quase inaudível lhe disse:

— Ando porque devo morrer. Tu, até minha volta, andarás sem morrer.

[...] O sapateiro enlouquecido, deitou a face contra a terra. E a piedade de Deus que nunca é medida pela piedade dos homens lhe fez perder a consciência. (D'ORMESSON, 1992, p. 54-55)

A figura do *Errante* na Literatura Brasileira

Observando a História da Literatura Brasileira desde o século XVI até os dias atuais, muitos foram os temas que serviram de inspiração para a produção de grandes escritores, desde aspectos nacionais como a figura do índio, do sertanejo, do caipira, passando por linhas amorosas, regionais, urbanas, por meio da prosa ou da poesia. Dentre tantos temas e personagens, a figura do *Ahasverus*, a ideia do homem/ser errante, ganhou vez nas letras nacionais.

Como foi exemplificado anteriormente, a história do Judeu errante tem distintas interpretações, contudo seu aspecto de eterno andarilho é preservado. Conhecendo essa lenda, alguns escritores brasileiros usaram esse personagem tão simbólico, tão carregado de mistério,

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
como componente de suas produções. Três exemplos podem ser verificados: Castro Alves, no Romantismo; Machado de Assis, no Realismo e Euclides da Cunha, no período Pré-Moderno. Em relação ao papel da personagem na obra literária, o estudioso Anatol Rosenfeld considera:

[A] obra de arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em faces desses valores. (ROSENFELD, 2014, p. 45)

Situada histórica e simbolicamente a figura do *Judeu errante* passemos à análise dos textos, buscando destacar o campo de significações provenientes do diálogo/cruzamento entre as composições dos autores já citados.

Castro Alves: o gênio como um solitário

Castro Alves (1847-1871), denominado de poeta dos escravos, em virtude dos seus escritos que denunciavam as crueldades e explorações pelas quais os escravos passavam no Brasil e pertencente à terceira geração da poesia romântica – *Condoreirismo*⁵ – também tomou a figura do *Ahasverus* como inspiração para a produção do seu texto. Valendo-se da poesia, o autor produziu o texto *Ahasverus e o Gênio* (1868), cuja indicação diz ser dedicado ao poeta e amigo J. Felizardo Júnior. Segundo Hegel (1994) (apud SILVA, 1988, p.582) o que forma a poesia lírica é o “sujeito individual e, por conseguinte, as situações e os objetos particulares, assim como a maneira segundo a qual a alma, com seus juízos subjetivos, as suas alegrias, as suas admirações, as suas dores e as suas sensações”. Composto por 48 versos, o poema de Castro Alves está organizado em 8 estrofes com 6 versos (sextilha) cada uma, seguindo o esquema AABCCB. Passemos à análise. Observemos as três primeiras estrofes:

Sabes quem foi Ahasverus?... – o precito,
O mísero Judeu, que tinha escrito
Na frente o selo atroz!
Eterno viajor de eterna senda...
Espantado a fugir de tenda em tenda,
Fugindo embalde à *vingadora voz!*

⁵ Em referência ao condor, ave da região dos Andes. Os poetas desse movimento procuravam voltar suas composições para a denúncia de problemas sociais, a exemplo da escravidão.

Misérriimo! Correu o mundo inteiro,
E no mundo tão grande...o forasteiro
Não teve onde...pousar.
Co'a mão vazia – viu a terra cheia.
O deserto negou-lhe – o grão de areia,
A gota d'água rejeitou-lhe o mar.

D'Ásia as florestas – lhe negaram sombra
A savana sem fim – negou-lhe alfombra.
O chão negou-lhe o pó!...
Tabas, serralhos, tendas e solares...
Ninguém lhe abriu a porta de seus lares
E o triste seguiu só.

(ALVES, 1997, p.86)

Analisando as três estrofes, pode-se ponderar que na primeira o eu-lírico, a partir de uma pergunta, apresenta a origem da figura lendária do Ahasverus, carregando uma espécie de maldição, que o condenaria a ser um eterno viajante. Na estrofe seguinte, outra característica dessa personagem aparece: não encontra repouso, ou seja, nunca encontraria uma paragem. Além disso, emergem elementos da natureza e acabam revelando a pequenez do homem diante do universo. Já na terceira estrofe, outra característica pesponta: a solidão. Caberia ao *Ahasverus* cumprir seu castigo sem poder compartilhar com mais ninguém. Para Bosi (2006, p.123) “os símiles de Castro Alves são quase sempre tomados aos aspectos da natureza que sugerem a impressão de *imensidade*, de *infinitude*: os espaços, os astros, o oceano, o ‘vasto sertão’, o ‘vasto universo’ [...]. Passemos para as estrofes de 4 à 6:

Viu povos de mil climas, viu mil raças,
E não pôde entre tantas populaças
 Beijar uma só mão...
Desde a viagem do Norte à de Sevilhas,
Desde a inglesa à crioula das Antilhas
 Não teve um coração!...

E caminhou!... E as tribos se afastavam
E as mulheres tremendo murmuravam
 Com respeito e pavor.
Ai! Fazia tremer do vale à serra...
Ele que só pedia sobre a terra
 – Silêncio, paz e amor!

No entanto à noite, se o Hebreu passava,
Um murmúrio de inveja se elevava,
Desde a flor da campina ao colibri.
“Ele não morre”, a multidão dizia...
 – “Ai! mas nunca vivi!” –

Fica perceptível nesses versos a relação da figura do Judeu errante com o mundo e as sociedades. Na quarta estrofe, o caráter imutável dessa personagem é nítido ao contextualizar que teria passado por várias gerações, vivido em diferentes épocas. Na quinta estrofe, a criação dessa lenda é fonte de medo e pavor entre as pessoas, aspecto que teria ganhado repercussão na Idade Média. Na sexta estrofe, a questão da imortalidade aparece, pois de acordo com a tradição, ele devia vagar pelo mundo até a próxima vinda de Cristo. Verifiquemos as duas últimas estrofes do poema de Castro Alves:

O Gênio é como Ahasverus...solitário
A marchar, a marchar no itinerário
Sem termo do existir.
Invejado! a invejar os invejosos.
Vendo a sombra dos álamos frondosos...
E sempre a caminhar...sempre a seguir...

Pede u'a mão de amigo – dão-lhe palmas:
Pede um beijo de amor – e as outras almas
Fogem pasmas de si.
E o mísero de glória em glória corre...
Mas quando a terra diz: – “Ele não morre”
Responde o desgraçado: – “Eu não vivi!...”

(ALVES, 1997, p.87)

Nestas duas últimas estrofes, Castro Alves vale-se do recurso figurativo da comparação ao aproximar um gênio com a figura do Ahasverus, ou seja, a exemplo desse personagem, a vida do *gênio*, aquele dotado de excepcional inteligência seria, pois solitária, a caminhar sempre em busca do conhecimento. No que diz respeito à produção poética do autor “a indignação, móvel profundo de toda arte revolucionária, tende, na poesia de Castro Alves, a concretar-se em imagens grandiosas que tomam à natureza, à divindade, à história personalizada o material para metáforas e comparações” (BOSI, 2006, p.121). Outro aspecto que chama a atenção, na sexta e última estrofe, é o aspecto desolador do Ahasverus, da feita que por não morrer, acaba por ficar em estado de melancolia⁶.

Machado de Assis: diálogo entre castigados

⁶ Tristeza vaga e indefinida.

Machado de Assis (1839-1908) é reconhecidamente o escritor de maior expressão que legou a literatura brasileira, quer seja pelas temáticas escolhidas, quer pelo estilo, “o mais alto e mais equilibrado da prosa realista” (BOSI, 2006, p.174). Assim como outros autores, também se dedicou a escrever tomando como personagem a figura lendária do Ahasverus, o homem errante. No conto *Viver!* tem-se um interessante diálogo entre a figura mitológica de Prometeu com Ahasverus, dois personagens que receberam uma punição da divindade. Como aspecto comum nas narrativas mitológicas, todo aquele que por algum motivo ofendera os deuses, deveria ser castigado, ou seja, receber uma punição. Eis alguns casos: Aracne, que por ousar ser superior à deusa Atena fora transformada em uma aranha; Sísifo, rei de Corinto, que por enganar os deuses com suas trapaças, teria sido condenado a rolar um pesado rochedo até o alto de uma montanha pela eternidade; Calisto, jovem que provocou o ciúme de Juno, que a transformou em uma urso e Actéon, que por um lance de momento teria visto a deusa Diana, sendo por ela transformado em uma espécie de cervo.

No caso da personagem Prometeu, segundo a narrativa mítica que remonta a cultura grega, teria sido o criador dos homens, fazendo-os do barro e que posteriormente teria roubado o fogo dos deuses e dado à sua criatura, sendo, portanto condenado a ficar acorrentado no alto de um penhasco, tendo todos os dias o fígado devorado por uma ave. Todavia, Hércules teria o libertado. Ahasverus como já foi mencionado em item anterior, teria sido condenado, por recusar-se a prestar um ato de caridade a Cristo, a vagar pela terra sem nunca morrer até a volta de Jesus. Em relação ao ordenamento do texto narrativo, Silva (1988) considera:

[...] caracteriza-se fundamentalmente pelo seu ‘radical de apresentação’ – um narrador, explicitamente individuado ou reduzido ao ‘grau zero’ de individualização, funciona em todos os textos narrativos como a instância enunciativa que conta uma ‘história’ – e por relatar uma sequência de eventos ficcionais, originados ou sofridos por agentes ficcionais, antropomórficos ou não, individuais ou coletivos, situando-se tais eventos e tais agentes no espaço de um mundo possível. (SILVA, 1988, p.599)

A narrativa inicia-se em um cenário apocalíptico: fim dos tempos, onde Ahasverus, o último homem, sentado sobre uma rocha contempla o horizonte, tendo por testemunhas duas aves que cruzam o céu. Nesse momento, o errante sonha. É justamente nesse certo estado de suspensão da realidade que essa personagem começa a refletir sobre toda sua vida, tendo passado de geração em geração, indicando que agora poderia enfim morrer, já que seria o último

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
homem na face da terra. Sequioso pela morte, prefigura o descanso tão esperado, acabando com seu estado de errância. Neste momento, aparece à figura mitológica de Prometeu, este que começa interpelá-lo sobre a razão de desejar com tanta pressa à morte. Ahasverus justifica que já viveu *milheiros de anos*, viu passar gerações e gerações. Machado de Assis traz para a narrativa a tradição do Judeu errante: após Prometeu perguntar-lhe a razão de ter vivido tanto, Ahasverus responde sobre sua origem:

AHASVERUS – Meu nome é Ahasverus: vivia em Jerusalém, ao tempo em que iam crucificar Jesus Cristo. Quando ele passou pela minha porta, afrouxou ao peso do madeiro que levava aos ombros, e eu empurrei-o, bradando-lhe que não parasse, que não descansasse, que fosse andando até à colina, onde tinha de ser crucificado... Então uma voz anunciou-me do céu que eu andaria sempre, continuamente, até o fim dos tempos. Tal é a minha culpa; não tive piedade para com aquele que ia morrer. (ASSIS, 1962, p.255-256)

No decurso da conversa entre os dois personagens, Prometeu argumenta que o errante, a despeito de reclamar de tal castigo, deveria olhar sua condição com outra perspectiva: ao contrário dos outros homens que morreram, ele teria visto toda a história do mundo, apontando que “os outros homens leram da vida um capítulo, tu leste o livro inteiro” (ASSIS, 1962, p. 256), Ahasverus seria então um privilegiado. A ideia da errância que acompanha a tradição do Ahasverus fica mais uma vez evidente quando essa personagem explica o que teria acontecido com ele em Jerusalém após o ato impiedoso a Jesus Cristo: “andava apenas, sempre, sempre, sempre, um dia e outro dia, um ano e outro ano, e todos os anos, e todos os séculos” (ASSIS, 1962, p. 257); o que posteriormente fora sintetizado ao afirmar que toda a humanidade estaria nele.

Como um bom grego, a exemplo dos filósofos, Prometeu continua seu trabalho de argumentação, afirmando que uma nova geração de homens irá surgir, um novo tempo, um tempo eterno, sem as aflições passadas. Nesse cenário, caberia a Ahasverus servir como um elo entre o mundo novo e a tradição do mundo velho. Aponta ainda que o errante agora será rei desses novos tempos: “Sim, Ahasverus, tu serás rei. O errante pousará. O desprezado dos homens governará os homens” (ASSIS, 1962, p.263). Inebriado pelas palavras do castigado por Júpiter (Zeus na tradição grega), Ahasverus entra em certo transe, convicto agora que será o governante de uma nova nação de homens, “Rei eleito de uma raça eleita” (ASSIS, 1962, p.266). A narrativa termina:

AHASVERUS. – Não é demais resgatar o profundo desprezo em que vivi. Onde uma vida cuspiu lama, outra vida porá uma auréola. Anda, fala mais...fala mais... (*Continua sonhando. As duas águias aproximam-se*).

UMA ÁGUIA – Ai, ai, ai deste último homem, está morrendo e ainda sonha com a vida.

A OUTRA – Nem ele a odiou tanto, senão porque a amava muito.
(ASSIS, 1962, p.266)

Pode-se perceber na totalidade da composição do conto *Viver!* que “o modo pelo qual o contista Machado representa a realidade traz consigo a sutileza em relação ao não-dito, que abre para as ambiguidades, em que vários sentidos dialogam” (GOTLIB, 1999, p.78)

Euclides da Cunha: um errante entre o rio e a floresta

*Judas-Ahsverus*⁷, quinto texto da obra póstuma *À margem da história* (1909), é, sem contestação, uma das narrativas mais representativas do viés amazônico do escritor fluminense Euclides da Cunha. Resultado da passagem do autor pela região do atual estado do Acre no início do século XX, o escrito revela um Euclides da Cunha de técnica e sensibilidade mais aguçadas no trato do texto literário. A narrativa é construída em terceira pessoa e configura-se pela estrutura e organização como um conto. A respeito desse gênero literário, em Moisés (2012) encontra-se:

O conto é, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma unidade dramática, uma célula dramática, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação. Caracteriza-se, assim, por conter unidade de ação, tomada esta como sequência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam. A ação pode ser externa, quando as personagens se deslocam no espaço e no tempo, e interna, quando o conflito se localiza em sua mente. (MOISÉS, 2012, p. 268)

Nessa narrativa, é comum encontrar referências à figura do seringueiro – este oriundo do nordeste do Brasil – que se tornou personagem central das reflexões euclidianas sobre a região amazônica. Para o escritor Milton Hatoum (2002):

[...] em “Judas Ahsverus” há um olhar sobre a história, a geografia, a religião e o meio socioeconômico, mas sem a intromissão de um narrador que pretenda enquadrar numa hierarquia de valores os seres de quem fala. Por tudo isso, e também pela construção da narrativa, com ênfase na vida dramática dos personagens, o relato tende a ser muito

⁷ Dependendo da edição da obra “À margem da história”, tem-se o vocábulo registrado como *Ahsverus* ou *Asvero*.

De início, é importante explicitar o próprio título do conto: “Judas-Asvero”. Euclides da Cunha engendrou-o muito bem ao usar dois vocábulos e associá-los em um nome composto. De um lado aparece à figura do traidor de Cristo, Judas; já de outro a figura do Ahasverus, judeu errante que teria injuriado Cristo no momento da crucificação. Tem-se assim a prefiguração do desenrolar da narrativa: “Euclides trouxe a lenda antiga do Ahsverus para um rio da Amazônia, num dia e lugar determinados: o Sábado de Aleluia às margens do Purus.” (HATOUM, 2002, p. 322). Observa-se que o conto tem como pano de fundo a tradição da malhação de Judas no Sábado de Aleluia nos seringais do Acre e bem comum no restante do país.

Analisando o próprio nome da narrativa euclidiana já é possível encontrar um direcionamento. Na tradição judaico-cristã, “Ahsverus ou Ahasverus” era o judeu que vagava sem direção, errante, sem morada, tradição esta que tem suas raízes no tempo das Cruzadas para a Terra Santa no século XII. De acordo com a tradição oral, essa lenda tem diversas explicações, de acordo com o século e o povo. Euclides da Cunha valeu-se, assim como seus antecessores, da figura do *errante* em sua associação à vida do seringueiro. Judas-Ahsverus, segundo Tocantins (1978) é:

[...] uma das páginas clássicas da literatura brasileira. Na construção literária. No calor humano que transmite. Na interpretação original. Na denúncia que é perceptível em cada frase. Na solidariedade social. No poder de captar a realidade e transmiti-la de maneira impressionista. Na veia de realizar-se pela expressão de um estado de alma pessoal. Na extrema sensibilidade de reagir ao mundo exterior e interpretá-lo de acordo com as próprias reações da inteligência. Na criação de formas, tipos e símbolos, nos quais se entrevê realces sociais, manifestações psicológicas. (TOCANTINS, 1978, p. 161)

Logo no primeiro parágrafo, o narrador começa por situar o tempo e o espaço da trama: “No Sábado de Aleluia os seringueiros do Alto Purus desforram-se de seus dias tristes. É um desafogo” (CUNHA, 2000, p. 173). Alinhando-se a mais uma característica ao gênero: tempo e espaço bem delimitados “os acontecimentos narrados no conto desenrolam-se em curto lapso de tempo: já que não interessam o passado e o futuro, o conflito se passa em horas, ou dias.” (MOISÉS, 2012, p. 272).

Ressaltando mais uma vez a presença do seringueiro nos escritos amazônicos de Euclides da Cunha, ao chegar à região amazônica no final de 1904 (Manaus) e ter navegado da foz às cabeceiras do rio Purus no ano de 1905, o escritor deparou-se com a exploração do seringueiro, sendo este oriundo dos estados do nordeste – configurando-se com o mesmo sertanejo que o autor outrora encontrara em Canudos. O escritor chega ao ponto de dizer que o seringueiro trabalha para escravizar-se, sendo um preso na floresta, vítima do desejo de fortuna que o transmutou para os rincões da Amazônia. Em correspondência tem-se a figura do sertanejo em outro espaço: a região amazônica, entre o rio e a floresta, “é como se o drama humano de que ele fora testemunha no sertão da Bahia reacendesse em outra terra quase ignota do Brasil” (HATOUM, 2002, p. 325).

No primeiro momento, a narrativa descreve os hábitos e costumes do local no período da Semana Santa: “[...] durante aquela quadra fúnebre, se retraem todas as atividades - despovoando-se as ruas, paralisando-se os negócios, ermando-se os caminhos” (CUNHA, 2000, p. 173). Daí decorre o caráter descritivo do gênero conto que “desempenha papel semelhante ao da narração” (MOISÉS, 2012, p. 284). Nesses primeiros parágrafos, o narrador revela um seringueiro que se vê como desprovido de toda e qualquer assistência, tornando-se resignado à sua dura rotina de trabalho, envolvido por um discurso distópico e privado da liberdade – manietado. Nessa totalidade do conto no que diz respeito ao seu caráter ficcional “[...] é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar”. (ROSENFELD, 2014, p. 45). Importante perceber a relação do espaço no texto euclidiano. Sobre esse componente do texto narrativo, alude-se que:

[...] indispensável elemento estrutural do mundo narrado, um *espaço* – um espaço físico e social que, ou marcadamente realista, ou predominantemente fantástico, constitui o *ubi* em que se situam os agentes e em que se processa a sequência de eventos e que mantém com os eventos e os agentes uma relação funcional e semântica (ideológica, simbólica, mítica) necessária e, em muitos textos, extremamente relevante. (SILVA, 1988, p.602)

Nesse único dia, o Sábado de Aleluia, os seringueiros, mesmo que por alguns instantes, fazem o caminho inverso: tornam-se o opressor e o “boneco” do Judas torna-se o oprimido: “Ora, para isso, a Igreja dá-lhe um emissário sinistro: Judas; e um único dia feliz: o sábado prefixo aos mais santos atentados, às balbúrdias confessáveis” (CUNHA, 2000, p. 175). Tem-se assim no texto euclidiano o seringueiro como um personagem responsável por um ato

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
criador: a confecção do boneco do Judas. Anatol Rosenfeld em estudo sobre o papel da personagem na obra de ficção pondera que “passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos”. (ROSENFELD, 2014, p. 45). Nesse cenário inóspito:

[...] o sertanejo-seringueiro já não é mais um homem “que se deixa facilmente arrebatar pelas superstições mais absurdas”. Não há, na visão do narrador, um julgamento sobre a religião ou qualquer tipo de crença ou superstição do seringueiro. Ao contrário, o ritual religioso é narrado como um movimento de descenso, sempre para baixo, guiado por uma visão sombria e pessimista de seres que não encontram redenção na fé, tampouco recorrem à reza, à pertinência ou à queixa. (HATOUM, 2002, p. 326)

A partir desse momento, entra-se na segunda parte da narrativa, reveladora de uma beleza de composição poética na prosa euclidiana: é o momento da confecção do Judas, da criação do mostro que se revelará mais tarde como a representação do próprio seringueiro, construindo a máxima da autopunição, de vingar-se de si mesmo. Em passagens singulares, o narrador destaca a destreza e o cuidado do seringueiro em ornar o “boneco”: “[...] retoca-lhe uma pálpebra; aviva um ríctus expressivo na arqueadura do lábio; sombreia-lhe um pouco mais o rosto, cavando-o; ajeita-lhe melhor a cabeça; arqueia-lhe os braços” (CUNHA, 2000, p. 176). O zelo é tão grande com a constituição do “manequim” que em dado momento os filhos do seringueiro espantam-se ao verem a figura do pai retratada naquele mostro.

Após a construção do Judas, que agora se configurou em sua própria imagem, o seringueiro, não vê digno que esse boneco fique restrito ao terreiro, ao seu espaço. Agora, deve dar encaminhamento ao mesmo. Procura arrumá-lo em uma jangada e lança-o rio abaixo, agora o Judas errante, a exemplo da figura lendária do Ahasverus descera o rio, passando a ser alvo das gentes da terra. O narrador aponta que esse boneco sofre apedrejamentos, balas de rifles, injúrias. Inicia aqui a terceira parte. O caminho de torturas e sofrimentos, sem destino certo, a feição da vida do seringueiro parece ganhar forma naquele Judas, agora alvo: “[...] desafiando maldições e risadas, lá se vai à lúgubre viagem sem destino e sem fim, a descer, a descer sempre, desequilibradamente, aos rodopios” (CUNHA, 2000, p. 177). Interessante perceber como essa figura é insultada: “[...] Caminha, desgraçado!”. Esse certo imperativo ruidoso revela toda a revolta do seringueiro que agora encontrara o alvo para descarregar toda sua frustração.

Na quarta e última parte, a narrativa caminha para seu desfecho, o boneco-judas vai descendo o rio, agora encontra outros que, como ele, foram também feitos e lançados no rio para sofrerem os castigos. É interessante perceber que os bonecos parecem sofrer uma espécie de personificação, pois passam a ter ações típicas do ser humano “[...] ora muito rijos, amarrados aos postes que os sustentam, ora em desengonços, desequilibrando-se aos menores balanços, atrapalhadamente, como ébrios” (CUNHA, 2000, p. 178). Em dada parte da narrativa, o narrador sugere que esses “seres” parecem que realizam um conciliábulo, uma assembleia secreta de intenções malévolas, para depois continuam a descer rio abaixo, sem paradeiro, sem uma paragem, configurando-se assim a maldição do judeu errante.

Considerações

Reconhecer o fazer literário como uma experiência simbólica carregada de uma linguagem figurativa, entrecruzada por imagens e discursos encarnados na prosa ou na poesia é lidar também com a criação de tipos, de resgatar lendas, mitos, dando-lhes uma funcionalidade. Nesse aspecto, a figura do Ahasverus, o Judeu Errante, também serviu de inspiração para a criação de diferentes autores, em momentos distintos da história.

Castro Alves, Machado de Assis e Euclides da Cunha, ao trazerem para o campo literário tal figura, reforçam a ideia que a lenda, assim como o mito sempre podem ser atualizados, pois são verdadeiros símbolos, representam e marcam determinado discurso. Enfim, pode-se ponderar que o Ahasverus é o arquétipo do eterno viajante, do homem sem paragem, o ser que é transpassado e transpassa eras, civilizações, aquele que viu tudo, vítima de sua outrora impiedade.

Referências

ALVES, Castro. Ahasverus e o Gênio. In: **Obra completa**.Org. Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. (Edição comemorativa do sesquicentenário).

ASSIS, Machado de. Viver! In: **Várias histórias (Obras completas de Machado de Assis)**. São Paulo: Editora Mérito S.A, 1962.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2003.

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
CUNHA, Euclides da. Judas-Asvero. In:_____. **Um paraíso perdido**: reunião de ensaios amazônicos. Seleção e coordenação de Hildon Rocha. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. (Coleção Brasil 500 anos). pág.173-179.

D'ORMESSON, Jean. **A História do judeu errante**. Trad. Vera Mourão. São Paulo: Siciliano, 1992.

DAHLET, Patrick. Dialogização enunciativa e paisagens do sujeito. In: BRAIT, Beth (org). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2. ed. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2005.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do Conto**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1999.

GRAMMONT, Guiomar de. **Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard**. Petrópolis, RJ: Catedral das Letras, 2003.

HATOUM, Milton. Expatriados em sua própria pátria. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. nº 13-14. Instituto Moreira César Salles, 2002.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. **A criação literária**. Ed. ver. e atual. São Paulo: Cultrix, 2012.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio [et al]. **A personagem de ficção**. 13.ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 8.ed. vol. I. Coimbra: Livraria Almedina, 1988.

TOCANTINS, Leandro. **Euclides da Cunha e o paraíso perdido**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1978.

AS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS NO ROMANCE *ONZE*, DE BERNARDO CARVALHO: RUPTURAS COM A TRADIÇÃO

Luciano Ferreira da Silva*

RESUMO: o presente artigo faz uma leitura do romance *Onze* de Bernardo Carvalho depreendendo da referida obra aspectos caracterizadores de um discurso ficcional que alia ingredientes narrativos do Modernismo e da Contemporaneidade. As inovações das estratégias discursivas presentes em *Onze* vão desde a técnica narrativa até a variação temática, tudo associado a uma concepção de arte que problematiza a sua própria feitura enquanto documento do real, colocando-se como mais uma ilusão referencial desencadeada pela proliferação de vários focos narrativos sobre determinados ângulos de visão, de fatos, impressões e fantasias sobre o real vivido ou imaginado. Trama, narradores, personagens, tempo e espaço também são submetidos à outra ótica que questiona a ficção como reflexo de determinada realidade.

PALAVRAS-CHAVES: Estratégias narrativas. Variação temática. Romance. Contemporaneidade.

ABSTRACT: This article presents a reading of the novel *Eleven* of Bernardo Carvalho inferring the aspects that characterize such work of a fictional discourse that combines ingredients narrative of Modernism and Contemporary. The innovations of the discursive strategies present in *Eleven* ranging from narrative technique to thematic variation, all linked to a conception of art that questions its own making while the real document, placing it as one more referential illusion triggered by the proliferation of several outbreaks narrative about certain viewing angles of facts, impressions and fantasies about the actual lived or imagined. Plot, narrators, characters, time and space are also submitted to the other lens that questions fiction as a reflection of a certain reality.

KEYWORDS: Narrative strategies. Thematic variation. Romance. Contemporaneity.

1. Introdução

O romance *Onze*, o primeiro do jornalista e romancista Bernardo Carvalho, obra publicada em 1995, faz parte da mais recente produção ficcional brasileira, enquadrando-se naquelas criações literárias latino-americanas contemporâneas que buscam interrogar-se, pondo a nu o seu processo criativo ao mesmo tempo em que procura representar elementos da

* Doutor. em Teoria da Literatura pela UFPE. Professor Adjunto II da UESPI. email: lucianosf31@bol.com.br

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
nacionalidade focalizando as perspectivas, os desejos, as frustrações e os estados emocionais das personagens representadas no universo romanesco.

O referido romance alia-se às novas estratégias narrativas que são postas em prática a partir do século XX, como a desintegração da lógica linear do relato, atenuação da qualificação do herói, caracterização polissêmica das personagens, perda da referencialidade do tempo, do espaço e um maior dinamismo entre o narrador e o narratário.

Tais estratégias diferem daquelas utilizadas por uma tradição literária que pretendia ser um lastro com a realidade como a linearidade do relato, o herói qualificado como sendo um ser acabado, personagens que, em sua maioria, eram planos sem muita complexidade, o tempo cronológico como forma de acompanhar o tempo da realidade, o espaço muito mais franco e objetivo sob a visão transparente de um narrador onisciente que, geralmente, se apresenta em terceira pessoa e o distanciamento do narrador em relação ao narratário.

Pode-se perceber que a estrutura de *Onze*, romance de Bernardo Carvalho, pertence a uma gama de ficções contemporâneas que incorpora as inovações técnicas do primeiro momento modernista brasileiro como as já citadas acima e as amplifica como a iconoclastia e a problematização do ato narrativo como se observa em *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade, para citar apenas uma obra.

Essas estratégias narrativas contemporâneas diferem dos ingredientes narrativos tanto dos romancistas, quanto dos realistas e dos naturalistas do século XIX. Nesses romances do século XIX há uma preocupação mimética geradora da ilusão referencial, seja ela do prisma romântico ou realista-naturalista. Tal procedimento narrativo tradicional leva a uma inequívoca descrição físico-psicológica das personagens e revela um narrador confiável, seja ele se apresentando em terceira pessoa ou em primeira. Além disso, tais romances apresentam demarcação espaço-temporal manifesta, objetiva, clara e geralmente com um único tema não problematizando o seu processo de criação ficcional.

2. Técnica narrativa

Apesar de ser uma obra contemporânea, há teorias anteriores a ela sobre ficção que se encaixam enquanto análise da técnica narrativa. Em *Onze* encontra-se uma grande gama de personagens cujos destinos se tocam, ora com fortes elos familiares, ora com encontros sutis e

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
há uma diversidade espacial configurada desde um sítio no interior do Rio de Janeiro até movimentados centros urbanos do exterior, como Paris ou Nova York.

Observa-se uma mudança de um tempo cronológico em prol de *flashbacks* e *flashforwards* e uma multiplicidade de narradores provocadora da oscilação de narração em terceira pessoa e em primeira pessoa. A variação temática passa por excursões nos planos psicológicos, sociológicos, históricos e metalinguísticos.

Essas estratégias narrativas vinculam-se à variação temática logo no início da obra, no qual a escassez de pontuação está ligada a um ritmo frenético imposto pelas ações das personagens que tanto precipitam o fim da primeira parte do romance como prenunciam a futura tragédia (já acontecida) no aeroporto de Paris:

[...] se tinham ido apenas pelo jornal, e foi exatamente o que disse Rubens quando Trudi abriu a porta da sauna e falou de sua preocupação, ele riu e disse que ela só pensava no jornal, devia relaxar durante o fim de semana no sítio, afinal podia ficar um dia ser ler o jornal, tentar esquecer o resto, as notícias, os horrores da imprensa, as mortes, os extermínios, a tragédia do aeroporto de Paris, “Você quer a lista dos mortos, saber a história de cada um, e se conhecia algum daqueles brasileiros que esperavam o vôo, está precisando lamentar a morte de alguém, quer descobrir a causa de tudo, não é, Trudi?”, ele disse e ela saiu dali furiosa e decidida a não se preocupar mais com os outros [...] (CARVALHO, 1995, p.23)

A trama começa a ser esboçada logo no início da narrativa, em que se observam os índices a serem desenvolvidos. O mundo, com seu lado progressivamente negativo (horrores, mortes, extermínios e tragédias), entra na vida das personagens pelo caminho do jornal, veículo mediador do espaço restrito que é o sítio (isolado, distante, rural) e do amplo que é Paris (cidade urbana, cidade luz, mas também distanciada da visão das personagens). Espaços interiores e exteriores respectivamente se tocam e se enlaçam via leitura do jornal sendo este o meio de comunicação que informa os fatos do mundo, o narrador também informa ao leitor, indiretamente, o que vai se desenrolar ao longo da narração. A trama, como entende Dimas, é quebrada constantemente no referido romance.

Assim:

Quanto à *trama*, deve-se entendê-la como a ordem de aparição daqueles acontecimentos dentro da obra, a disposição formal que lhe deu o escritor, que não haverá de respeitar necessariamente a sequência cronológica. Em suma: é

o *como* o narrador montou a estória, a sua *fábula*. A *trama*, ensina Tomachévski, “é uma construção inteiramente artística” (Tomachévski, 269), na medida em que depende da habilidade e da sensibilidade de quem narra. (DIMAS, 1994, p. 34)

Ainda na primeira parte, encontram-se indícios de que o espaço se ampliaria, este espaço difere daqueles representados em romances tradicionais em que a descrição é muito mais objetiva. É do alto da serra, onde se encontram as personagens, que um olhar para o horizonte surge. Nessa paisagem existem prenúncios de mudança da dimensão espaço-temporal, bem como da inserção de novas personagens envolvidas em conflitos metonimicamente representados pela expressão: “impressão de ouvir gritos”: Deste modo:

[...] tinham parado para olhar a paisagem, o Rio de longe, sob a névoa e a distância, no fim da planície antes do mar e do pôr do sol, e ficaram ali admirando a vista de pé diante do precipício e do vento, até Gregório perguntar se não parecia, se os outros não tinham a impressão de ouvir gritos vindo do fundo da paisagem, ao longe da cidade, [...] (CARVALHO, 1995, p.52)

Os espaços são os mais diversificados possíveis no romance *Onze*, como já citados anteriormente, desde um sítio no interior do Rio de Janeiro, como já frisado, até grandes centros urbanos como Paris. Desta maneira:

O espaço tem como funções principais situar as ações das personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelas personagens. (GANCHO, 2006, p. 27)

Os espaços interagem com as personagens desde o início da narrativa, inclusive apresentando determinados locais como essenciais à trama como o sítio (amplo) e a sauna (restrito). Neles já se percebem os germes de conflitos que ganharão boa dimensão ao longo da narrativa.

Se na primeira parte da obra tem-se a predominância de uma narrativa em terceira pessoa, na segunda e na terceira partes nenhuma voz predomina sobre as outras, ocorrendo uma constante mudança de focalização. Em alguns casos, o narrador não é nomeado, atua apenas como testemunha dos fatos, assim:

Se da passagem do NARRADOR ONISCIENTE para o NARRADOR-TESTEMUNHA, e para o NARRADOR-PROTAGONISTA, perdeu-se a onisciência, aqui o que se perde é o alguém que narra. Não há propriamente narrador. A história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio absoluto da CENA. (LEITE, 1989, p.47)

Em outros momentos da narrativa, o narrador fala sobre ele mesmo ou simula contar a história de outro para não se comprometer, como faz Cristina no episódio “Os órfãos” quando ela assume a fala pela “deixa” do narrador em terceira pessoa. A menina Cristina sente a necessidade de contar a história de sua vida, mas para evitar qualquer problema em relação ao destino que escolheu, forja uma falsa terceira pessoa que, nas considerações de Autran Dourado sobre os seus livros *Assunto de família* e *As Roupas do Homem*, é um narrador que fala de si, mas como se fosse outra pessoa⁸. No romance *Onze*, tal procedimento de falar de si simulando falar de outra pessoa é verificado quando a menina Cristina começa seu relato resguardando a própria vida:

[...] Ela sorriu, satisfeita com o efeito da sua frase. “Você quer que eu lhe conte uma história?” ela perguntou.

O motorista olhou para ela pela primeira vez e sorriu pela insistência com que a menina tentava se comunicar com ele, mas não disse nada.

Eis, em resumo, o que ela lhe disse: “Um menino e uma menina cresceram juntos Não muito longe daqui. Ela era um pouco mais velha que ele. Era quieta, e às vezes a achavam brusca, reagia como se fosse selvagem, como se não tivesse educação, e os mais velhos diziam para ela ser mais educada, mas era o jeito dela, o jeito que ela sentia. Não era brilhante, não tinha nada de excepcional, era calada porque observava, sabia que ia ser sempre assim, ia passar a vida a observar, porque não tinha nada muito próprio, ia ser um reflexo dos outros toda a vida. [...]”. (CARVALHO, 1995, p.131)

É a rejeição de uma narração em primeira pessoa que é bastante comprometedora. Ao falar de si, aparentando falar de outro, a narradora conta detalhes psicológicos de si mesma,

⁸ Esse recurso de mudar a história da primeira pessoa para a terceira ou da terceira para a primeira é uma técnica muito boa que uso não só neste como em outros livros meus. É a falsa terceira pessoa, como há às vezes uma falsa primeira. Em *As Roupas do Homem* é mais fácil ver o recurso. Mas nas *Roupas* o recurso funciona com outra finalidade, o dos pontos-de-vista ou focos diferentes, múltiplos, *As Roupas do Homem* é uma narrativa de estrutura a mais aberta possível, como são abertas algumas formas narrativas famosas. (DOURADO, 1976, p. 16)

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
como se fosse um narrador onisciente, o que na verdade é a onisciência dela própria com relação a si mesma. Bom lembrar que a teoria do estudioso e autor Autran Dourado é da década de setenta, contudo de grande aplicabilidade no referido romance de 95 e em alguns da contemporaneidade. A narradora Cristina ainda sente a emoção de chamar a atenção do seu narratário para seu relato numa tentativa, como o próprio narrador em terceira pessoa diz, de se comunicar, é a força da história contada oralmente presente em “Onze”.

Já o narrador que aparece no apêndice *Duas Guerras*, ao conviver com um homem em momentos cruciais de uma determinada batalha, vê-se como o outro que é a projeção de suas fantasias e desejos, surgindo então o “estranho” e o “inesperado”:

Acho que pudeste ter, com este relato, uma ideia de quem fui, do pai que tiveste. Vou morrer. Serei teu filho e tu serás meu filho até que eu seja teu filho de novo. Delirava. E quando eu já estava para morrer olhei para o lado e ele ainda estava lá. Estava condenado, eu achei. Não morreria, eu achei. Só tinha mais uma pergunta a fazer a ele. A única pergunta. Perguntei-lhe: “Que vieste fazer aqui?” Precisava da resposta. Era tudo o que eu queria. E ele disse apenas: Eu também vou morrer. Fechei os olhos. Pensei: Mas enquanto não morrer, estará condenado a acompanhar os moribundos e a anunciar aos familiares a mortes dos entes queridos. Por isso, meu filho, este que te escreve agora não sou mais eu, mas este homem de quem te falei e a quem contei primeiro esta história, que era minha e dele. (CARVALHO, 1995, p.179)

O ponto em comum entre a narradora Cristina e esse ser, que é o outro sendo ele mesmo, é o fato de contarem histórias, a primeira oral e a segunda escrita. Os fatos narrados tanto oralmente quanto escritos guardam entre si elos, como a experiência e no dizer de Walter Benjamin:

A experiência que passa de pessoa a pessoas é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre eles, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1994, pp. 198-199)

Desta forma, percebe-se que tanto Cristina quanto o narrador do Apêndice contam histórias como experiências de vidas, aqui a experiência desde último narrador foi com a morte

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
dos companheiros numa guerra, havendo a necessidade de relatar os fatos ocorridos como meio de aliá-los à sua própria vida que nada mais foi, naquele determinado momento, também a vida do outro.

Os fatos e os lugares que compõem a história de *Onze* encerram significados de acordo com as perspectivas das personagens, cujas consciências são às vezes ingênuas, pois ao analisarem as suas relações com o mundo, não percebem o caráter artificial e enganoso dessas relações.

Desta maneira, segundo as considerações de Georg Lukács, as personagens efetuam uma busca de valores autênticos num mundo degradado e se opõem ao cenário, à natureza ou à sociedade, concretizando um desgaste com o ambiente à sua volta. Ainda segundo o estudioso:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. (LUKÁCS, 2000, p. 82)

Esse desajuste com a sociedade ocorre com a personagem Sandra desde que assinou um contrato para receber o seguro de vida. Sandra pressentiu o desajuste com a realidade associada a um desejo incontrolável de sair daquele lugar, sentia-se vigiada e perseguida desde que assinou o contrato: paranoia ou uma suspeita plausível? O que seria então essa impressão? Assim:

Embora em momento algum de seu percurso tivesse sentido que estava finalmente livre (o pesadelo de que estava sentida seguida a acompanhou por todas as cidades, como uma sombra), embora para ela sua vida desde que assinou o contrato não tivesse passado de uma fuga ou uma perseguição, dependendo do ponto de vista, embora tivesse que continuar tomando os comprimidos para dormir e mesmo assim ainda acordasse assustada no meio da noite, embora tivesse a impressão de que não tinha estado sozinha desde que assinou o contrato, nunca sentiu tão palpável a materialidade desse fantasma quanto quando tocou aquele telefone. Deixou tocar mais de dez vezes. Sabiam que estava lá, que tinha acabado de entrar no quarto, pensou. Por fim atendeu. Não disse, nada. Ouviu a voz de um homem: “Estou aqui ao lado”. Ela bateu o telefone, apavorada. Tremia. Já não pensava mais na possibilidade de um engano. (CARVALHO, 1995, p. 155)

O relato citado deixa brechas na sua constituição problematizando o estatuto do “contar algo” como meio de engendrar o “real” na sua tessitura narrativa.

Não é só uma consciência ingênua que toma conta das personagens na busca de um sentido para os fatos e no confronto com o mundo, mas também uma consciência crítica que surge, muitas vezes, diante do inesperado, da degradação ou de uma revelação, como se vê no discurso da personagem não nomeada do episódio “Um dos herdeiros”:

Não sei como aguentam. Juro que não sei. Não posso dizer nada. Me proibiram de falar. Estão na minha cola. Os homens do professor e os outros. Querem acabar comigo. E eu não sei? Mas eles não sabem com quem estão lidando. Tudo está guardado aqui, nesta cachola aqui. Antes que possam me pegar, solto tudo. O dia que eu resolver falar, posso destruí-los todos, um a um. Dos dois lados. Porque sei o que os une. Sei de todos os acordos. É um trunfo que preciso guardar. O meu trunfo. Por isso, me desculpo, mas não haverá nomes. Posso contar a história mas sem nomes, por favor, sem nomes. (CARVALHO, 1995, p. 117)

A personagem-narradora neste momento é anônima, um anonimato que pode estar associado a uma precaução ou a tantos outros que também sabem algo e que não podem se expor? Aqui o conhecimento e a ligação com os poderosos são clara, aquele que sabe demais e está no lado fraco da corda pode ser eliminado a qualquer momento como queima de arquivo, contudo, a personagem tenta se defender ao afirmar que poderá contar tudo se for pega, provavelmente pega pela polícia. Interessante é que a narrativa joga com as possibilidades do contar tudo, mas na própria narrativa a personagem não conta para nós leitores o que está acontecendo e o que ela sabe, num jogo de realidade ficcional e realidade verídica contada dentro da própria história narrada, os leitores também não podem saber o porquê, se souberem também estarão ameaçados.

A tomada de uma consciência crítica de algumas personagens está fundamentalmente ligada à questão do tempo e do espaço. É num determinado momento de sua vida que a personagem Bernardo vê tudo com outros olhos, e tanto o presente como o passado são analisados. Por meio de um *flashback* ele recorda a sua infância, a sua vida na Baixada, na oficina e em algumas cidades do exterior onde ocorriam as exposições dos quadros que os meninos produziam sob a orientação do artista. É o que se pode perceber no fragmento que se segue.

Quando acordei, meu pai se chamava Flávio, minha mãe Beatriz, meu nome era Bernardo, e já era tarde. Fazia um calor dos infernos. Vi que estava na

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

Baixada. Era o mesmo prédio de onde eu ia atirar o meu irmão menor, sete anos depois, quando eu completasse sete anos, porque já tinha gente demais no apartamento de quarenta metros quadrados quando ele nasceu, mesmo sem meu pai, que não era louco de continuar ali, foi embora quando nasceu meu irmão, mas no lugar dele veio o tio, o irmão da minha mãe e era um alívio quando a polícia aparecia de surpresa, arrombavam a porta e a gente ficava seis meses sem ele, eu, minha mãe, minha avó e o recém-nascido, que já era gente suficiente para os quarenta metros quadrados, eu pensava: Que azar, meu Deus, que azar dessa criança! Quando o atirei do apartamento e ele não morreu – que azar, porque quando você nasce ali todos os sofrimentos são insignificantes, mesmo um caco de vidro no olho, um dedo decepado, tudo é normal aos olhos daqueles pais, por mais que você berre, por maior que seja o seu desespero, e ele berrava tanto, à toa -, resolveram me botar na escola, numa outra, mais longe, onde eu passava o dia e tinha que ir de ônibus. (CARVALHO, 1995, p. 57)

Aqui a menção às lembranças tanto da infância quanto do irmão são claras. É o passado voltando à cena via presente através da rememoração vinda do lugar que ele visita, sendo assim o presente não aceito, mas inevitável (“já era tarde”) no fragmento citado.

A partir de um *flashforward*, a personagem Bernardo fala profeticamente sobre o crime que cometerá (matará o artista porque julga que ele assassinou Pedro, um colega seu da oficina). Cita-se:

Dizem que ele joga as notas pelos ares e o povo corre, atira-se no chão, digladia pelas notas. Ainda não vi essa cena. Mas só de pensar me dá nojo. É para isso que voltou? Vou segui-lo e encontrá-lo. Não esperei tanto tempo à toa. E desta vez não haverá engano. Irei até onde for, deixarei ele descer do carro e darei três tiros, porque errarei o primeiro, que vai entrar na barriga, o segundo no peito e por fim na cabeça, que nem sei mais se é por bem ou por mal. Posso errar o primeiro, mas não vou me enganar. Não vou nem olhar para cima, para as nuvens passando, que são iguais em qualquer lugar e para qualquer um, porque a essa altura já vou ter percebido que deixei de acreditar. Depois, ao lado do buraco da segunda bala, no peito, vou escrever oaeooeoe, e vou ler em voz alta. (CARVALHO, 1995, p.79)

A personagem, ao planejar a morte do artista, explicita a própria incerteza do objetivo deste ato, pois já não distingue valores básicos nem o por quê (“nem sei mais se é por bem ou por mal”).

3. Variação temática

Entre planos psicológicos, sociológicos, históricos e metalinguísticos é que a história de *Onze* se constrói. A narrativa se inicia com a apresentação do espaço onde as personagens passam um fim de semana. Em seguida, as relações amorosas e familiares das personagens são aos poucos desveladas e a teia de “intrigas” vai ganhando forma e densidade.

O primeiro plano apresentado na narrativa é o psicológico. Vai desde o constrangimento causado pela saída de Rodolfo e Gui para buscar lenha até a perda e a afirmação da identidade do outro no fim do apêndice. Percorrendo a obra, observa-se figuras como a advogada, o artista, o órfão, o soldado, a fotógrafa, o jornalista, o mendigo, o político e uma aidética, todos os envolvidos em diversos tipos de conflitos entre os quais está o embate psicológico com eles mesmos. A personagem Lilian exemplificaria tal conflito, pois ela desconfia de que seu namorado Gui tem um caso com Rodolfo:

[...] não queria que vissem o transtorno de sua expressão (estaria louca?), que já era óbvio, desde que Gui se levantou atrás de Rodolfo para ir buscar lenha, mas mesmo antes, desde a noite da véspera durante o jantar, quando um tinha sentado na frente do outro e ela do outro lado da mesa [...] (CARVALHO, 1995, p.29)

A preocupação de Lilian se acentua na proporção que ela pensa nas suas suspeitas e dá a essa atitude um caráter de loucura, doença que ela julga hereditária:

“[...] o que mais temia, que fosse hereditário, coisa de família, como a tia que chegou a tocar fogo nas cortinas do apartamento e agora vivia sob remédios, tinha enlouquecido aos poucos desde que o filho desaparecera, seu primo, de quem logo se lembrou quando ouviu Gregório falar na tragédia do aeroporto de Paris, lembrou, por loucura, porque tinha se tornado uma obsessão, sempre que falava de Paris era o nome dele que lhe vinha à cabeça [...]”. (CARVALHO, 1995, p.30).

A suposta loucura da tia de Lilian justifica-se porque esse distúrbio fora provocado pelo desaparecimento do filho, provavelmente um perseguido político. Associa-se à personagem Jorge, o primo de Lilian desaparecido, uma possível loucura, constituindo-se então o fim de um efeito dominó que partiu de um problema amoroso individual para desembocar numa questão político-social com as consequências das torturas sofridas: “[...] louco ele também, depois de terem enterrado um corpo no lugar do dele no Brasil”. (CARVALHO, 1995, p.30).

Pode-se falar agora da confluência de dois planos. Faz-se emergente o psicossocial como possibilidade de revelação das relações humanas e o político. O encontro da personagem Bernardo com o artista também se dá na confluência desses planos. É na oficina que os sonhos surgem e acabam, desde uma perspectiva pessoal até uma coletiva-social-política: “O objetivo era nos afastar do crime, mas só veio roubar. Veio roubar o que não tinha, o que não imaginava e chamava de vida só porque não era sua”. (CARVALHO, 1995, p.59)

O plano social seria a retirada dos meninos da rua e ensiná-los um ofício, aqui uma arte, mas os sonhos plantados dentro da oficina foram ofuscados pela repressão da ditadura militar e pela visão da personagem, tais sonhos foram roubados dentro da própria instituição que iria “salvá-los”. Bernardo, na oficina, aprendeu a ver o social e percebeu que a mudança não ocorria unilateralmente através de um ideal sem raízes profundas: “Ele nos lembrava que tínhamos sido condenados ao nascer e aqueles mesmos aviões nunca nos levariam a lugar nenhum”. (CARVALHO, 1995, p.59)

Mesmo que a mudança seja uma possibilidade um pouco remota, isso não impede que algumas personagens revelem o que sabem sobre o sistema social no qual estão inseridas. O discurso desmistificador surge aliando uma posição defensiva pessoal (o não comprometimento individual) e um engajamento social (a participação num determinado grupo). Isto não deixa de demonstrar a caracterização ambígua das personagens e, desta forma, planos sociais e históricos se entrecruzam: “Agora tenho que me defender e esquecer. Tenho que salvar a minha pele. Tenho que pensar em mim”. (CARVALHO, 1995, p.120) Assim também:

A sociedade ocidental é a monstruosidade, como todas as outras, só que sob a hipocrisia, tão corrupta quanto todas as outras, só que sob a hipocrisia da superioridade dos valores, a força, a força é o único valor, sempre foi o único valor e a hipocrisia é apenas uma nova tática de guerra e de dominação que as outras sociedades não entenderam até serem massacradas – e agora que domina o mundo, a sociedade ocidental, com toda a sua tradição, revela o podre de suas entranhas, a corrupção que a comanda, eu disse, repetindo com minhas próprias palavras o que estava escrito no folheto. (CARVALHO, 1995, pp.120-121)

O trecho citado explicita respectivamente um “instinto” de preservação e uma necessidade de demolir o sistema da “sociedade ocidental”. Há tanto uma ruptura no ser

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
individual, que sabe e tenta esquecer, quanto um olhar coletivo sobre essa sociedade que se tornou vulnerável às críticas.

De uma visão generalizada do ocidente parte-se para um a visão mais restrita noutra ponto determinado da obra, quando um jovem estudante de história da arte desafia um pintor. O desafio é fazer com que a arte acompanhe a realidade, pois a tese do rapaz tinha como premissa a ideia de que, por não poder vencer a realidade, a arte de verdade desafia o real. O pintor Kill vai ao Brasil e tenta acompanhar a inflação galopante com a produção exaustiva de notas de maior valor:

Quando percebeu já era tarde. Estava tão obcecado em acompanhar a inflação com as notas falsas, com sua obra de arte, que tinha se esquecido das reais. O que o deixava ainda mais louco é que ninguém ligava para suas notas, cuja verossimilhança era progressiva. Nem os consumidores nem a lei. Elas desapareciam no meio de uma realidade muito mais veloz, quando não eram simplesmente recusadas. O golpe final veio quando o governo decidiu, do dia para a noite, e quando toda uma nova fornada de suas notas já estava pronta, que na semana seguinte o dinheiro passaria a ter outro nome. Foi quando se deu uma estranha mudança em seu comportamento e ele pareceu esquecer o que tinha ido fazer ali. Pouco a pouco foi abandonando a confecção de notas, começou a beber e passou a frequentar jantares e festas a que era levado pelo rapaz que lhe havia feito o desafio e que é pintado como uma espécie de Mefistófeles pelo artigo, mas obviamente não pela advogada de acusação, por assim dizer. (CARVALHO, 1995, pp. 89-90)

Completamente envolvida com uma determinada realidade, a personagem perde contato com ela, iniciando um processo de degradação até ser morta por Bernardo. O pintor Kill, ao tentar acompanhar a realidade com sua arte, verificou que não poderia fazê-lo, a arte seria uma forma de representação, não o que ele pretendia. Bernardo pensava que Kill era o pintor da oficina e por ele foi morto. A arte aqui não acompanha a realidade, a arte representa o absurdo dessa realidade formando uma espécie de homologia. Desta forma:

Com efeito, a forma romanesca parece-nos ser a transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado. Existe uma homologia rigorosa entre a forma literária do romance, tal como acabamos de definir, nas pegadas de Lukács e de Girard, e a relação cotidiana dos homens com os bens em geral; e por extensão, dos homens com outros homens, numa sociedade produtora para o mercado. (GOLDMANN, 1967, p. 16)

A homologia no romance *Onze* se dá através de dois aspectos, o primeiro seria a realidade da inflação brasileira representada no romance, o segundo seria a impossibilidade de representá-la porque a própria realidade se tornou difusa, ambígua, um absurdo, algo surreal e está em contínua transformação. A arte, aquela produzida por Kill, assim como o próprio romance, ao tentar acompanhar a realidade brasileira daquele momento, perdeu seu “estatuto”, aqui há o plano metalinguístico, ou melhor, metaficcional. Interessante é que o nome da personagem estrangeira é Kill (matar, eliminar, destruir), o artista metaforicamente destrói a arte dentro desta perspectiva e é assassinado por Bernardo por uma confusão.

Onze, ao conectar em sua estrutura uma grande variedade de narradores com seus respectivos pontos de vista, coloca em evidência o seu processo criativo. Como se pode perceber, em algumas partes já citadas da obra há narradores que sentem a necessidade de contar as suas histórias, contudo o temor do comprometimento faz com que forjem uma terceira pessoa ou simulem contar a história de outro. Ao abrir o leque da focalização via mudança, forjamento ou efetuando a simulação de vozes, existe em *Onze* o que Walter Benjamin chamou de “faculdade de intercambiar experiências”:

O narrador retira da experiência que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

Observa-se que a narração problematiza o estatuto do narrador como aquele que deve contar a sua experiência ou a experiência de vida do outro. Verifica-se no romance que as personagens, muitas vezes, não conseguem expressar claramente o que sentem, o que desejam e o que sabem, ou como forma de fuga ou como impossibilidade de relatar suas experiências, pois a realidade é distorcida, não percebida ou não apreendida em seus momentos cruciais.

Assim, a percepção da personagem sobre os seus pais, que supostamente estão à margem de uma apreensão da realidade diversificada, se apresenta difusa:

Que azar, meu Deus, que azar dessa criança! Quando o atirei do apartamento e ele não morreu – que azar, porque quando você nasce ali todos os sofrimentos são insignificantes, mesmo um caco de vidro no olho, um dedo decepado, tudo é normal aos olhos daqueles pais, por mais que você berre, por maior que seja o seu desespero, [...] (CARVALHO, 1995, p.57)

A personagem Bernardo, no fragmento citado, tenta intercambiar sua experiência vivida na infância falando a um suposto narratário e, num outro ponto de sua narrativa, torna-se leitor de si mesmo ao planejar a morte do artista: “Depois, ao lado do buraco da segunda bala, no peito, vou escrever oaeoee, e vou ler em voz alta”. (CARVALHO, 1995, p.79) O “ler em voz alta” pontua uma singular afirmação do desejo de se socializar ao pressupor um possível ouvinte de seu falar, o que não ocorre, há falha na comunicação, a não ser o “falar a si mesmo” ou ao “o próprio leitor implícito” neste trecho.

Já no final da obra, destinos das personagens se cruzam no aeroporto onde ocorre a tragédia e são como uma reunião de astros que morrem por causa dos tiroteios. Vejamos:

Foi um massacre. Os jornais trouxeram a lista dos mortos. Os guardas cercaram o aeroporto e os corpos caídos ali, todos no chão, esperando identificação: o herdeiro ninguém nunca vai saber por quê; a fotógrafa porque queria ver; a aidética como um passarinho, por causa do coração; os órfãos porque estavam na frente das balas, correram ao invés de se jogarem ao chão, como os outros, onde acabaram de qualquer jeito; um grupo de três críticos de arte, por uma triste coincidência; o mendigo na confusão, assim como o funcionário, tentando salvá-lo; e o jornalista, por engano. (CARVALHO, 1995, p. 165)

Lembrando que o número onze é reiterado ao longo da narrativa na quantidade de personagens de cada parte da obra (na primeira parte onze personagens no sítio brincando de morto-vivo e na segunda parte é contada a história de onze garotos que são auxiliados por um artista estrangeiro e viajam para participar de exposições de obras em diversos países) e aqui, na terceira e última parte da obra, tem-se o número onze pela contagem dos mortos devido ao atentado no aeroporto de Paris: 1. o herdeiro; 2. a fotógrafa; 3. a aidética; 4. e 5. Os dois órfãos; 6., 7. e 8. Os três críticos de arte; 9. o mendigo; 10. o funcionário e 11. o jornalista. Onze personagens mortas no aeroporto, uma tragédia já citada no início da obra, fechando uma espécie de círculo.

A narrativa nesta obra possui duas formas de representação discursiva narrativa: os múltiplos pontos de vista e a narração ora onisciente ora não onisciente. Em ambos os casos o ato narrativo não nega que esses procedimentos narrativos constituem recursos enunciativos ideologicamente pré-determinados. É o que se vê em *Onze*, que ora aponta narradores espectadores, ora narradores outros caracterizados complexamente por múltiplas vozes.

4. Considerações finais

A narrativa em *Onze* foi construída buscando romper com a tradição ficcional pautada na linearidade narrativa, na objetividade do narrador, na feitura de um tempo cronológico, na configuração de um espaço descrito claramente sem grandes subjetividades e uma trama centrada num único tema.

O romance *Onze* de Bernardo Carvalho, ao dialogar com a realidade recente do Brasil, cria personagens com seus mais diversos conflitos pessoais e sociais e uma variação temática como a subjetiva (amizades, relacionamentos, casos amorosos), a social (retirada dos meninos da rua para ensiná-los uma arte), a histórica (inflação no Brasil e crise financeira) e a política (ditadura militar com perseguição, atentados, mortes e exílio em Paris e Nova York). Há um amalgama de histórias, tempos e espaços tentando construir ou reconstruir vidas via relatos, os mais diversificados possíveis, e como diria Beatriz Resende:

Entre processos paranoicos e mistificações diversas, na obra de Bernardo Carvalho, identidades pessoais, de gênero, geográficas, espaciais e temporais são questionadas em construções que evidenciam sempre quanto é fictício o texto ficcional. (RESENDE, 2008, p. 78)

Quase no final da narrativa, o narrador sutilmente explicita a vontade de que sua obra seja lida, aquele que fala no apêndice afirma, através da história contada, a necessidade do social enquanto solução para as angústias individuais.

Aqui se tem uma parte do relato que aparece no apêndice:

Recebi esta tarde a notícia do teu nascimento. Quis tanto ver-te. Fui até o aeroporto mas não tive coragem. Vais crescer sem saber quem sou. Talvez um dia venhas a ler isto. Quando penso em ti e no que te espera, sinto um aperto no peito por não estar perto. Queria tanto acompanhar-te e, no entanto, sei que

agora que já recebi a notícia, ri e chorei, devo esquecer-te. Não penses o pior de mim. Mas crê que talvez tudo não seja assim tão terrível, já que estás aqui entre nós, és uma bênção. Talvez tenhas uma missão, e qualquer que ela seja, estarei orgulhoso de ti. Sei que, por mais que tente, nunca te esquecerei. Quando estiveres triste, se porventura alguma vez chegares ao fundo do poço, pensa na história que vou te contar agora e que, mesmo nos piores momentos, quando tudo parece perdido, ainda existe solidariedade entre os homens. Haverá sempre alguém igual a ti em alguma parte do mundo, por mais diferente que fores, alguém que compartilhe os teus sentimentos e o teu senso de justiça. Acredita só nisso para que possas seguir e sobreviver, pois não há outra crença neste mundo que valha a pena. (CARVALHO, 1995, p.169)

A história contada pelo narrador do apêndice veicula uma solidariedade que possa existir entre duas pessoas (duas personagens) e essa solidariedade se efetiva por meio de “sentimento” e “senso de justiça” mútuos representados então por um movimento rumo à coletividade. Apesar do tom de tristeza, de separação, de abandono, de afastamento, o narrador do apêndice parece crer nos homens, na solidariedade e torce para que o novo (aqui representado pelo nascimento de um ser humano) encontre sentimentos e justiça neste mundo e que moveria essa nova personagem seria a crença nesta possibilidade. É o pai deixando essa narrativa para que o filho, se possível, leia, como uma despedida, pois está morrendo, assim como está morrendo o relato desta história, pois se aproxima o final da obra. A narrativa, ainda que se finalizando, parece gritar para ser lida, como se verifica neste último trecho citado, a leitura da história contada trará algum tipo de reflexão sobre a vida.

5. Referências

- ADORNO, Theodor W. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CARVALHO, Bernardo. *Onze*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1994.
- DOURADO, Autran. *Poética de romance, matéria de carpintaria*. São Paulo: DIFEL, 1976.
- GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2006.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- LEITE, Ligia C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1989.

Littera Online

n.13, 2017

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos. Expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

REPENSANDO O SENTIDO DE TRADIÇÃO

André Luís Borges de Oliveira*

RESUMO: Propõe-se construir os alicerces para questionar o que se compreende por tradição. Pergunta-se, aqui, de que modo uma tradição influencia a própria concepção de filosofia e literatura, reconhecendo que também a tradição tem sua tradição, sua história, a tradição da tradição. A fim de fundamentar essas reflexões, utilizam-se autores tanto de filosofia, quanto de literatura. Como contraponto, faz-se uso de dicionários vernaculares, mas também de latim. Em seguida, é traçado um paralelo entre as palavras tradição e traição, cuja origem etimológica é a mesma, e entre traição e mutirão, próximas semanticamente em determinados contextos. Por fim, chega-se ao entendimento de que a tradição só faz sentido enquanto traição dela mesma, de modo a conservar-se mas, ao mesmo tempo, inventar-se.

Palavras-chave: Tradição. Poética. Filosofia. Diacronismo. Sincronismo.

ABSTRACT: The proposition is to build the foundations to question what is understood by tradition. It is considered here how tradition influences the very concepts of philosophy and literature, recognizing that tradition as well has a tradition of its own, its history, the tradition of tradition. In order to substantiate these reflections, authors of both philosophy and literature are used. As a counterpoint, vernacular dictionaries are used, and also Latin. Then a parallel is drawn between the words “tradition” and “betrayal,” whose etymological origins are the same, and between “betrayal” and “mutirão”, in Portuguese, semantically close in certain contexts. Finally, the understanding arises that tradition only makes sense as a betrayal of itself, so as to preserve, but at the same time to invent, itself.

Keywords: Tradition. Poetics. Philosophy. Diachronism. Synchronism.

AS TRADIÇÕES DA TRADIÇÃO

Nossa ideia de tradição não é a tradição. Melhor dizendo, a concepção de tradição que vigora nem sempre vigeu, isto significa dizer que o modo como o homem é apreendido pela história modifica-se. Na própria língua encontramos traços de outra tradição em sua etimologia, que nada mais são do que formas diversas de ser no mundo. Convém, entretanto, uma ressalva: a busca aos sentidos anteriores, quiçá originários, nem sempre tem a ver com um empenho

* Mestre em Filosofia e Ensino (CEFET/RJ). E-mail: andreborges1234@gmail.com

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
gramatical: “Etimologia não diz, em primeiro lugar, ciência linguística, que investiga a identidade entre os radicais das palavras. [...] Em sentido próprio (aqui, literal), etimologia diz *logos* do étimo, linguagem do próprio começo” (SCHUBACK, 1996, p. 62). Trata-se também de estar atento ao aceno de significações e de experiências que as palavras portam, cujo uso comunicativo da língua ignora ou desconhece:

Etimologia também é um dizer, mas um dizer originário que emerge de uma consentaneidade. O radical *étymos* significa legítimo, autêntico, verdadeiro. Etimologia não é um dizer qualquer. É o dizer que remonta para o próprio processo de dizer que provém da verdade do próprio dizer e, por isso, se faz legítimo pelo vigor de sua própria vigência. (LEÃO, 2010, p. 104).

Tendo isso dito, observa-se que a palavra tradição se origina de *traditio* – conforme se encontra em Houaiss (2009, Tradição), Dicionário Michaelis (2015, Tradição)⁹ e Aulete e Valente (2016, Tradição)¹⁰ – por via erudita, conforme Ferreira (2004, Tradição). Por sua vez, temos os seguintes sentidos etimológicos: “ação de dar; entrega; transmissão, tradição, ensino” (HOUAISS, 2009), que aparentemente se mantiveram com relativa estabilidade no uso contemporâneo da língua, em se tratando do significado mais abstrato da palavra, sob o conceito de ir passando um conhecimento adiante, perpetuando um saber.

Ao procurar num dicionário de latim, confirma-se o significado de entrega, transmissão e ensino, não se restringindo, todavia, ao abstrato do termo. Considera-se, inclusive, o transporte físico de objetos e de pessoas: “1. A entrega (de mercadorias, bens, etc.); rendição (de pessoas, território, etc.) [...]. 2. A transmissão de conhecimento, ensino. b. a entrega do conhecimento; um item de conhecimento tradicional, crença, etc.)” (GLARE, 1968, p. 1956 – tradução do autor)¹¹. Perdemos, no habitual da língua, a tradição para o concreto. Uma pessoa pode ser entregue à polícia, um terreno pode ser entregue ao seu proprietário, mas dificilmente chamaríamos isso de tradição. Logo, a primeira entrada do dicionário latino ficou esquecida. Aqui será tarefa do pensamento perscrutar o terreno do esquecimento para fazer a experiência calada na palavra.

⁹ Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=tradi%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 16 set. 2016.

¹⁰ Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/tradi%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 16 set. 2016.

¹¹ 1. *The handing over, delivery (of goods, possessions, etc.); surrender (of persons, territory, etc.) [...].* 2. *The transmission of knowledge, teaching. b. the handing down of knowledge; a item of traditional knowledge, belief, etc.).*

Prosseguindo, *tradio* é constituída a partir da substantivação do verbo *trado* com o sufixo *-tio* (GLARE, 1968, p. 1956), equivalente ao nosso *-ção*. Um verbo rico, por sinal, com dez entradas no *Oxford Dictionary*. A maioria são nuances do sentido-base de entregar, por exemplo: “1. Entregar ou passar adiante (para uma pessoa). b. dar (para uma pessoa para segurar); transferir (para uma posição). c. entregar (ao funcionamento das forças naturais, etc.)” (GLARE, 1968, p. 1956 – tradução do autor)¹². Já alguns sentidos estariam mais distantes desse sentido-base, referindo-se a *trado* como: “7. Introduzir (uma pessoa para outra – tradução do autor)” (GLARE, 1968, p. 1956)¹³.

Introduzir não deixa de guardar certa semelhança com entregar, pois também diz de levar alguém ou algo de uma posição até outra. Todo esse translado não é à toa, uma vez que a palavra *trado* remete a isso em sua formação por meio do prefixo *trans-* com o verbo *do* (GLARE, 1968, p. 1956), em que *trans-* nos diz de “1. Do outro lado ou por cima, através, para o outro lado de [...]. Formas: frequentemente *tra-* antes de consoantes surdas” (GLARE, 1968, p. 1961 – tradução do autor)¹⁴. A saber, temos ainda, no português falado, o uso do *trans-*, seja nesta forma, como em transbordar e transportar, seja na forma *tra-*, em tradição, traduzir, ou até numa outra variável, como em trespassar (LIMA, 1972, p. 178). Isto significa que não é nenhum espanto ter, ainda que vagamente, a noção de passagem, passar além de, ao pensar, ao pronunciar a palavra tradição: tra-dição.

A segunda parte dessa última composição é *do*, o verbo dar em latim. Esse é um verbo complexo. Seu radical curto revela uma multiplicidade dos mais variados sentidos. Os primeiros deles que aparecem no latim são: “1. Conferir gratuitamente, dar posse de, fazer uma doação de, dar. b. dar, oferecer (aos deuses, os mortos, etc.). c. conceder (a posse legal, a utilização, etc.)” (GLARE, 1968, p. 566 – tradução do autor)¹⁵.

De fato, algo é dado na entrega, algo é oferecido, garante-se o trânsito entre determinadas circunstâncias. Em todo *trado* há um *do*, toda entrega dá. Um dar que ratifica pelo prefixo o caráter de travessia de alguma coisa ou situação dada. Entregar como o que “transdá”,

¹² 1. To hand or pass over (to a person). b. to hand over, give (to a person to hold); to transfer (to a position). c. to deliver, hand over (to the operation of natural forces, etc.).

¹³ 7. To introduce (a person to another).

¹⁴ 1. Across or over, also through, to the other side of [...]. Forms: freq. *tra-* before voiced consonants.

¹⁵ 1. To confer gratuitously, give possession of, make a gift of, give. b. to give, offer (to the gods, the dead, etc.). c. to grant (legal possession, use, etc.).

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão resguardando a importância que a passagem tem para a entrega. Levando isso em conta, o modo verbal que foca seu aspecto no movimento é o gerúndio. Tem-se, pois, entregar, *trado*, enquanto um dar oferecendo. Um dar que é dando. E, assim, é feita a entrega, a tradição, como o ato que dá e permanece neste movimento de doação.

Quem oferece introduz uma oferta. Uma dádiva que não se materializa simplesmente no seu destino, como se seu objetivo fosse somente a finalidade, mas que faz uma trajetória da entrega ao recebimento. E quanto à sua origem, quanto à sua meta? Entrega enquanto tradição atravessa e, por isso, é atravessada. Isso quer dizer que a tradição é um atravessamento da entrega, sempre se originando: “Tudo o que acontece é sempre um começo” (RILKE, 1976, p. 52).

A partir do momento em que se chega ao alvo, cessa a entrega, para a tradição. Por isso que tradição, enquanto tra-dição, precisa estar em constante recebimento e oferta. Precisa passar adiante e, desta forma, estar em insistente diálogo com a história e sua dinâmica. A mera reprodução da tradição, em outras palavras, a tradição da reprodução, não reverbera na tensão do ontem, do hoje e do sempre. É dar com um trajeto de entrega planejado e cumprido inequivocamente, sem os percalços do caminho. Entre o que permanece no fluxo das mudanças há uma tradição, entre o que muda na constância há uma tradição, e assim sua obra continua a fazer sentido, por mais diversas que sejam as épocas, as pessoas e os acontecimentos. Num paralelo com a obra de arte, a tradição exerce sua dinâmica de maravilhamento e repulsa, concessão do trânsito das experiências:

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo de vivo, de extraordinariamente variável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que era comum as duas tradições, contudo, era a unicidade da obra [...]. (BENJAMIN, 1987, p. 171).

TRADIÇÃO E TRAIÇÃO

A tradição, pois, é um processo, não um produto. Equivoca-se quem se debruça sobre dicionários mais do que se dedica ao pensamento. O caminho aqui oferece questões, não soluções. Por isso convém enveredar-se tanto no mais recôndito significado, a fim de auscultar seu sentido praticamente mudo na fala mais corriqueira, bem como no aparentemente mais

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
banal significado arcaico. Desse modo, reconhecemos que em toda fala cotidiana há um canto antigo e inaudito. Assim, continuamos com a etimologia, agora pela via popular, de *traditio*:

O que é a palavra sem a relação com o que nomeia e o que nela vem à palavra? Deve-se sair correndo de toda etimologia vazia e acidental: ela se torna jogatina se o que se está a nomear na palavra já não tiver sido anteriormente pensado por caminhos longos e vagarosos, e não continuar a ser sempre de novo pensado, comprovado, e sempre de novo provado em sua essência de palavra. (HEIDEGGER, 1998, p. 207).

Em Aulete e Valente (2016, Traição)¹⁶ e Ferreira (2004, Traição) encontra-se outra via de acesso que não a erudita ao português brasileiro da palavra *traditio*: a palavra traição. Resumidamente, tradição e traição possuem exatamente a mesma origem latina em *traditio*. Ora, traição nos é apresentada pelos meios de comunicação mais usados e acessíveis como uma ruptura da expectativa e da confiança, sendo normalmente encarada como uma maldade por nossa moral vigente: “Quebra de fidelidade prometida e empenhada; aleivosia, deslealdade, perfídia” (DICIONÁRIO MICHAELIS, 2015, Traição)¹⁷. Qual é a dádiva então? Onde está a *traditio* na traição?

Bom e ruim são paradigmas morais. Quando se diz da traição de outrem, leva-se em conta sua conduta perante o que se espera enquanto membro de uma sociedade. Pela traição se fixou a negatividade do que é dado. A tradição má, a tradição perversa, a dádiva rejeitada socialmente, uma traição. Ora, esta postura determinística não considera o *trans-* que também há na traição. O absoluto que jaz aparentemente em toda traição se revela tão variável, assim como a relação de infidelidade da esposa com o marido não tem a mesma perfídia moral do que a quebra da confiança pelo espião em defesa da pátria. Esta talvez nem maldade fosse, mas digna de medalha por seus pares:

Originalmente – assim eles decretam – as ações não egoístas foram louvadas e consideradas boas por aqueles aos quais eram feitas, aqueles aos quais eram úteis; mais tarde, foi esquecida essa origem do louvor, e as ações não egoístas, pelo simples fato de terem sido costumeiramente tidas como boas, foram também sentidas como boas – como se em si fossem algo bom. (NIETZSCHE, 1998, p. 18).

Na dinâmica do movimento, o bom e o ruim se imiscuem. Então a traição pode ser uma coisa boa, justificável em algumas ocasiões, assim como a tradição? É importante aqui não

¹⁶ Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/trai%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 18 set. 2016.

¹⁷ Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=4bjp3>>. Acesso em: 18 set. 2016.

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
confundirmos o caminho com o caminhar. O caminho não faz escolhas, o caminhar sim. A traição oferece, dá e entrega algo; o modo como lidamos com essa oferta é outra perspectiva. Traição não é só matéria de tabloides, pelo contrário, ela reconhece a tradição e, neste reconhecimento, nega-a, oferecendo outra possibilidade de concepção do real, cuja moral da tradição – aquela tradicional e comprometida com o produto a ser entregue, não com o processo – reprova. Em consonância com a dinâmica da travessia, a traição engendra o outro valor da tradição, sua própria instância de desvio à qual a entrega, enquanto doação de possibilidades, se dispõe.

Contudo, é compreensível a crença de que traição seja um comportamento execrável. Afinal, desde muito a proximidade com uma semântica da malignidade se adequa à palavra. Os primeiros dicionários do português já apresentam esse sentido, e isto nos indica, ao menos nos círculos intelectuais, qual é a interpretação do termo que se arrasta na história da língua: “Traição – perfídia, falta de fidelidade ao Príncipe, ao amigo, que se fiava de nós” (BLUTEAU, 1728, p. 237), “Traição – perfídia, entrega da fé, quebra da fidelidade prometida” (SILVA, 1789, p. 794) e “Traição – perfídia, falta de fidelidade” (PINTO, 1832, p. 1057).

A relação entre perfídia e traição não começa neste momento nem se restringe ao português, mostrando que outras línguas detiveram semelhante compreensão de mundo: “O Italiano chama ao Traductor, Traidor, *Traduttore*, *Traditore*, mas o Traductor fiel, não he Traidor” (BLUTEAU, 1728, p. 234). Uma proximidade que se justificaria na formação, na qual tradução deriva de *trans-* + *-duco-* + *-tio*. Ambos os verbos, *trado* e *traduco*, são introduzidos pelo prefixo-ponte, aceno para a travessia, na sua forma *tra-*. Entre *duco* e *do*, entre trazer e dar, há sim muitos sentidos parecidos, que se distanciam com sutileza e se aproximam com cautela. Na proposição anterior, o tradutor fiel traria o sentido do verso de uma língua para outra, enquanto que o traidor dá sentido ao verso, fugindo à fidelidade da mensagem.

Ora, quantos ruídos existem entre o que se diz e o que se quer dizer? Quem há de mostrar que o que pode ser aprendido se sujeita ao que deve ser aprendido? Imersa em narrativa, a mensagem assume o rosto das variadas interpretações, e ainda assim a mensagem é apenas a interpretação do real enquanto palavra, obra, gesto, e não o real propriamente. A unicidade da obra a que Benjamin (1987, p. 171) se referia é o que permite uma entrega, a cada vez autêntica, de respostas, sem esgotar a questão que a arte suscita. Nessa dimensão, todo tradutor é, em certa medida, traidor, ainda sem o querer, pois necessariamente ele falhará em entregar a mensagem

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
na íntegra; concomitantemente, o tradutor é um “traditor”, alguém que porta uma tradição na interpretação e a passa adiante em sua possibilidade de autenticidade.

TRAIÇÃO E MUTIRÃO

A traição não deixa de ser uma tradição na interpretação da tradição tradicional, seja na figura de um rei enganado, seja na de um amante infiel. A história da língua apenas serve para confirmar a desconfiança que a traição engendra. Todavia, o último século tem revisto sua própria compreensão de relato histórico, o que vem influenciando as mais diversas áreas, inclusive a lexicografia.

Os dicionaristas agora levam em conta não apenas a norma culta escrita para reconhecer uma entrada no dicionário – como nas primeiras publicações em língua vernacular –, mas o uso corrente oral, palavras chulas e até palavras de uso apenas em determinadas comunidades. Essas populações, algumas delas isoladas do convívio com o restante da civilização, tiveram um desenvolvimento próprio da língua, condizente com sua experiência de mundo.

Nesse sentido, algumas palavras, para nós – que estamos acostumados com o linguajar citadino, que fomos atravessados por anos de teorias e práticas científicas já cristalizadas – podem soar estranhas pela maneira como são utilizadas por essas comunidades, ainda que tenham uma origem comum com nosso uso. Isto é, cada tradição faz seu caminho e resguarda interpretações singulares, em diálogos mais ou menos audíveis no uso corriqueiro das fontes propulsoras do nomear:

No dito, a fala recolhe e reúne tanto os modos em que ela perdura como o que pela fala perdura – seu perdurar, seu vigorar, sua essência. Contudo, na maior parte das vezes e com frequência, o dito nos vem ao encontro como uma fala que passou.

Se devemos buscar a fala da linguagem no que se diz, faríamos bem em encontrar um dito que se diz genuinamente e não um dito qualquer, escolhido de qualquer modo. Dizer genuinamente é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez inaugural. (HEIDEGGER, 2003, p. 12).

Nos grandes dicionários de português brasileiro, uma das entradas de traição destoa do sentido de perfídia mais usual, ao mesmo tempo em que se aproxima de uma entrega e uma

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão
oferta: “4. Regionalismo: Minas Gerais, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul. Variedade de mutirão em que o fazendeiro que tenciona auxiliar o vizinho chega à casa deste de madrugada, em companhia de trabalhadores, e desperta-o ao som de cantos” (HOUAISS, 2009, Traição), “5. MG MT MS. Mutirão em que os ajudantes chegam à casa de quem vai ser ajudado de madrugada e acordam-no com cantos” (AULETE; VALENTE, 2016, Traição), “5. Bras. MT. Espécie de mutirão (q. v.), com a particularidade de o fazendeiro que pretende auxiliar o vizinho chegar à casa deste alta noite, de surpresa, em companhia dos trabalhadores, acordando-o, em geral, ao som de cantos. [Cf., nesta acepç., suta (3) e estalada (5).]” (FERREIRA, 2004, Traição):

6. REG (MG, MS, MT), ETNOL Ver suta, acepção 3. 3. REG (GO), ETNOL Mutirão prestado por amigos e vizinhos de um fazendeiro, que chegam de surpresa para realizar um serviço urgente e, quando concluído, voltam para a sede da fazenda para um jantar especial, seguido de reza, cantoria e dança; traição. (DICIONÁRIO MICHAELIS, 2015, Suta).¹⁸

Como a traição virou auxílio? Como, de perfídia, a palavra traição ganhou uma conotação praticamente oposta, digna inclusive de comemorações? Essa pergunta não se pode responder com certeza neste trabalho. Em geral, os regionalismos são marcas culturais que se referem a determinadas comunidades e são leituras de mundo feitas por ou a respeito delas. Apresentam uma singularidade no uso, seja na manutenção de sentidos, seja na construção de novas relações entre palavra e realidade, de tal modo que um sentido antigo poderia tomar um caminho aparentemente contraditório ao canônico e, ainda assim, dialogar com este no que há de originário em ambos. Em entrevista ao *Diário de Lisboa*, João Cabral de Melo Neto nos oferece sua interpretação do que seja o regionalismo e o regional:

O regionalismo não é uma linguagem regional, que o inutilizaria, mas falar de problemas que estão mais próximos da pessoa que fala: a dor do homem, a alegria, suas lutas e as suas belezas etc. [...]. Quando me bato pelo regionalismo é para mostrar, numa anedota, o local, os sentimentos comuns a todos os homens. O homem só é amplamente homem quando é regional. (ATHAYDE, 1998, p. 85).

¹⁸ Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=suta>>. Acesso em: 20 set. 2016.

Tem-se, pois, a ajuda oferecida. Uma comunidade, na qual um de seus membros receberia auxílio de bom grado, apresenta-se e se dispõe ao trabalho conjunto. Importante notar que a vinda auxiliadora não recai exclusivamente na realização do labor, mas se enfeita de música e dança, um rito trabalhístico. Ela não é imediata, não é objetiva em sua função, mas se permite demorar no empenho de ajudar, num tempo em que ajuda não é puro desempenho da tarefa. Por sua vez, o ajudado também oferece algo: comidas, agradecimentos e seu trabalho se juntam aos demais na comunhão criada para aquela circunstância específica.

Nesse caso, a festa é tão necessária quanto o trabalho. Tanto que o serviço não visa à remuneração, não se busca a troca simbólica. A voluntariedade está na garantia de persistência deste tipo de relação de comunidade que se ajuda, pois cada um é tanto um único quanto a unidade que caracteriza o comum. Eu o ajudo no que me ajudo. Na entrega da ajuda, que é uma traição em particular, eu perpetuo a tradição daquela comunidade.

Esta é a traição que oferece ajuda, mediante confraternização e à revelia de salário. Uma dádiva que não se fia unicamente no desfecho para o ato e que atravessa toda a ação, desde sua requisição de auxílio até sua promessa, ambas veladas no desvelar daquela comunidade. A isto chamamos de outro nome, quando nos reunimos para ajudar em amizade e em prol de alguém ou algo cuja necessidade é partilhada por todos: mutirão.

Para compreender a relação regionalista com a palavra traição, convém ouvir nela o que aparece como sinônimo dicionarizado à palavra mutirão. Aqui, sinônimo será tratado como um termo que indica a aproximação entre as experiências de mundo que as palavras sugerem. Logo, prestar atenção ao que mutirão se refere é atentar-se ao que a traição pode vir a dizer a nós e diz à sua maneira aos que vivem naquelas comunidades regionais.

A palavra mutirão se origina de *potyrõ*, *pitibõ*, *popitibõ* e *picorõ* (DICIONÁRIO TUPI-GUARANI, 2016, Mutirão)¹⁹. Na língua tupi, “*p t k* quando precedidos por vogal nasal ou nasalizada mudam-se em *mb nd ng* [...] *b* em sílaba átona muda-se em *m* quando precedido por vogal nasal ou nasalizada” (RODRIGUES, 1953, p. 123), isto ocasiona a variação *motyrõ*, que significa no idioma indígena “(v. intr.) – trabalhar em conjunto” (NAVARRO, 2013, p. 405). Diferentemente de um grego ou latim, o tupi é uma língua que nos chegou exclusivamente pela via oral; assim, uma mesma palavra pode ter várias origens, devido às incertezas que a

¹⁹ Disponível em: <<http://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/mutirao/>>. Acesso em: 21 set. 2016.

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão envolvem. Isso de nenhuma maneira precisa ser encarado como um demérito, mas como desafio de lidar com o variado e o mesmo simultaneamente.

Um caminho de interpretação possível para isto a que os indígenas chamavam de *popitibõ* ou *popytybõ* provém da palavra *popy*, que literalmente quer dizer “ponta, cabo, extremidade (de qualquer coisa)” (NAVARRO, 2013, p. 394), haja vista sua constituição, *pó* “mão” (NAVARRO, 2013, p. 390) + *py* “pé, pata” (NAVARRO, 2013, p. 413). Várias são as palavras geradas com esse radical, por exemplo, *popyatã* e *popy'i* “‘ser forte de braços’ [e] ‘destreza de mãos’”(NAVARRO, 2013, p. 394), respectivamente. Nesse sentido, *popytybõ* significa “(etim. – ajudar a mão) (v. tr.) – ajudar” (NAVARRO, 2013, p. 395). Ajudar com as mãos, uma indicação ao esforço no empenho do auxílio, como nos esforçamos em trabalhos manuais. Auxiliar não como quem apoia ou aconselha, mas como quem carrega o fardo alheio com as próprias mãos, fazendo-o seu por instantes.

OS MUTIRÕES DO HOMEM

Embora a palavra seja de origem tupi, outras tribos, como os *šere'nte*, tinham experiências semelhantes àquela referente a *potyrõ*: “Se a capina foi demasiada para uma família, o marido ia para caçar, preparava uma torta de carne a partir da caça, e a servia para os companheiros que vieram assisti-lo” (NIMUENDAJÚ, 1942, p. 33 – tradução do autor)²⁰. Com o passar do tempo, a dádiva da torta de carne confunde-se com troca simbólica, torna-se pagamento. A obrigação que o ajudado tinha era sempre com o todo, não com cada indivíduo. A diferença ocorria por meio da compreensão de totalidade, a qual todos partilhavam, mesmo nas tarefas mais singulares. Ao passar para uma tradição mais individualista, sem um todo comum, seus membros perdem o suporte dos demais, tornando a própria luta pela sobrevivência um projeto solitário, ao invés de comunitário. E, como toda pedrinha solta da montanha, tende a ser levada pelas águas:

A caça, a pesca e a agricultura, então, eram atividades parcialmente associativas. Isso sempre foi verdade quando a comida tinha que ser acumulada para as festas; [...]. Mas alguns festivais quase sempre estavam acontecendo, de modo que apenas uma parte da manutenção de sua família era de responsabilidade do indivíduo. A incrível pauperização e deterioração do *šere'nte* contemporâneo é imediatamente devida à

²⁰ *If the weeding was too much for one family, the husband went hunting, had a meat-pie made from the kill, and served it to fellow-members who came to assist him.*

Esse sistema cooperativo, que era o cerne econômico de muitos povos, não está de todo perdido e ainda se encontra nas partes mais periféricas de nossa sociedade. Uma fraternidade útil, decerto, mas também uma noção de pertencimento e congregação cujas partes se perdem no todo coeso. Traição que é tradição também é mutirão, um atravessamento no tempo de um trabalho em comunidade. Nesse desdobramento social dá-se um trabalho pelas mesmas mãos que recebem a festa, que é o não trabalho, que é o desvio do caminho da ajuda. Desvio e via de trabalho fazem parte do mutirão, assim como fazem da tradição sua traição, sua outra via de acesso ao que é entregue.

Aprender que a tradição porta o descaminho da mensagem a ser entregue é aceitar a festa sem a qual não há mutirão, e sem o mutirão, a obra não anda. Sem a traição, a história se repete sem invenção, tradicionalmente se repete. Justamente é pela educação que nos deparamos com o empenho de pensar o desempenho da traição da tradição, à medida que se educa como quem traduz, cuidando para que se deixe emergir na tradução o vigor da tradição, isto é, o que mantém a tradição viva, doadora de sentidos, sejam eles arcaicos, sejam contemporâneos; instigadora de sentidos, tanto conservadores quanto iconoclastas:

Mas, na mesa, aquele menino Guirigó, na senvergonhice inocente de sua pouca geração, tinha adormecido completo antecipadamente, e eu consenti que as mulheres carregassem o coitadinho diabinho, pesado como um de maioridade, e levassem para dormir sei lá onde, por entre colchão e lençol. A vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação — porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada. (ROSA, 2016, p 316).

²¹ *Hunting, fishing, and farming, then, were partly associational pursuits. This was always true when food had to be amassed for feasts; [...]. But some festival was almost always going on, so that only a part of his family's maintenance devolved on the individual. The incredible pauperization and deterioration of the contemporary Sere'nte is immediately due to the destruction of their ancient associational system, sapped by modern individualism.*

REFERÊNCIAS

ATHAYDE, Félix de. **Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

AULETE, Francisco J. Caldas; VALENTE, Antonio Lopes dos Santos. **iDicionário Aulete**. Lexikon Editora Digital. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br>>. Acesso em: 14 out. 2016.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & latino**. Volume 8. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/002994-08>>. Acesso em: 14 set. 2016.

DICIONÁRIO MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 14 out. 2016.

DICIONÁRIO TUPI-GUARANI. **Dicionário Ilustrado Tupi-Guarani**. Disponível em: <<http://www.dicionariotupiguarani.com.br>>. Acesso em: 14 out. 2016.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio**. Versão 5.0. Regis Ltda., 2004.

GLARE, P.G.W. *et alii*. **Oxford Latin Dictionary**. Inglaterra: Universidade de Oxford, 1968.

HEIDEGGER, Martin. **Heráclito**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

_____. **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Vozes 2003.

HOUAISS, Antônio. Dicionário da língua portuguesa. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Filosofia grega: uma introdução**. Teresópolis: Daimon, 2010.

LIMA, Rocha. **Gramática normativa da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil**. São Paulo: Global, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIMUENDAJÚ, Curt. **The Šerente**. Los Angeles: Museu Southwest, 1942. Disponível em: <http://etnolinguitica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Animuendaju-1942-serente/nimuendaju_1942_serente.pdf>. Acesso em: 21 set. 2016.

PINTO, Luiz Maria da Silva. **Diccionario da lingua brasileira**. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/02254100>>. Acesso em: 14 set. 2016.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: Globo, 1976.

RODRIGUES, Arion. Morfologia do verbo tupi. **Revista Letras**, [S.I.], v. 1, dez. 1953. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/20083>>. Acesso em: 21 set. 2016.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Disponível em: <<http://lelivros.win/book/download-livro-grande-sertao-veredas-joao-guimaraes-rosa-em-epub-mobi-e-pdf/>>. Acesso em: 23 ago. 2016.

SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. Para que língua se traduz Ocidente. In: ABRANCHES, Antonio (Org.). **O que nos faz pensar**. Vol. 1, 10. Cadernos do Depto. de Filosofia da PUC-RIO, out. de 1996.

SILVA, Antonio de Moraes. **Diccionario da lingua portuguesa**. Volume 2. Portugal: Typographia Lacerdina, 1789. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00299220#page/1/mode/1up>>. Acesso em 14 set. 2016.

A ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA: Charles Baudelaire e Victor Hugo

Diamila Medeiros*

Resumo: Neste trabalho, pretendemos traçar algumas considerações sobre a poesia de Charles Baudelaire (1821-1867), no que concerne à sua relação ambígua com o Romantismo francês e, sobretudo, seu grande precursor, Victor Hugo (1802-1885), à luz da perspectiva crítica de Harold Bloom e seu *A Angústia da Influência* (2002). Neste livro, formula-se uma teoria sobre as “relações intrapoéticas” com o intuito de verificar as maneiras através das quais se dão as aproximações e afastamentos entre diferentes gerações de poetas no decorrer do tempo. Utilizaremos, sobretudo, a noção de *Clinamen* para observar a poesia de Baudelaire em relação a seus “mestres” românticos e à própria ideologia do Romantismo, como um todo.

Palavras-chave: poesia francesa; influência; tradição; Baudelaire; Hugo

Abstract: On this paper we aim at tracing some considerations on the poetry of Charles Baudelaire (1821-1867), with regards to its ambiguous relation to the French Romanticism and, especially, to its great precursor, Victor Hugo (1802-1885), by means of the critical perspective of Harold Bloom and his *The Anxiety of Influence* (2002). In this book, a theory about “intra-poetic relationships” is proposed, in order to verify on which ways the approximations and deviations between different generations occur throughout time. Above all, we will be using the notion of *Clinamen* in order to analyze Baudelaire’s poetry in its relation to his romantic “masters” and the ideology of Romanticism itself, as a whole.

Keywords: French poetry; influence; tradition; Baudelaire; Hugo

Introdução

Charles Baudelaire (1821 – 1867) é, ainda hoje, cento e cinquenta anos depois de sua morte, um dos poetas mais emblemáticos da tradição ocidental. A publicação de *Les Fleurs du Mal* (1857) é o símbolo mais paradigmático de um novo fazer poético que ajudou a modificar a maneira através da qual nós nos relacionamos não só com a poesia, mas com as próprias noções de humano, de criação, de ética e de estética. Baudelaire não foi o primeiro a subverter as concepções de belo e feio, no entanto, ele foi o primeiro a elevar essa tensão como pressuposto da experiência estética de seu tempo. Além disso, foi quem inaugurou a utilização da Metrópole, o maior símbolo da vida moderna, como

* Mestre em Letras (Estudos Literários) e doutoranda em Letras (Estudos Literários) pela UFPR. medeiros.diamila@gmail.com

matéria poética, contemplando à distância o surgimento e o desenvolvimento de uma forma de vida que permanece até a atualidade.

Seu contexto social e político compreende um período de turbulência significativo, com revoluções, sobretudo as de 1830 e 1848; o estabelecimento da República seguido pelo restabelecimento do Império, a partir de um Golpe de Estado; a reforma estrutural de Paris, promovida por Georges-Eugène Haussmann, entre outros. Nas questões culturais, via-se a volta de uma efervescência perdida nos anos anteriores que teria, como um dos resultados, o retorno de uma produção literária relevante através do Romantismo.

O Romantismo francês foi tardio, se comparado ao alemão e ao inglês, não obstante foi um fenômeno muito importante para a tradição francesa. Teve como marco inicial, ao invés da publicação de um livro de poesia, o lançamento de uma peça teatral: *Hernani* (1830), de Victor Hugo (1802-1885), embora os esforços de François-René, de Chateaubriand (1768-1848) e de Madame de Staël (1766-1817) em levar o Romantismo para a França já pudessem ser percebidos antes disso.

Hugo, por sua vez, pode ser considerado o poeta mais importante do período, ainda que, hoje, seja mais relevante por sua obra em prosa do que por seus versos. Paul Valéry, ao falar sobre Baudelaire, nos deixa entrever um pouco dos nomes que estavam presentes ao redor deste e de Hugo, naquele período: “No momento em que [Charles Baudelaire] atinge a vida adulta, o romantismo está no apogeu; uma deslumbrante geração tem a posse do império das Letras: Lamartine, Hugo, Musset, Vigny são os mestres do momento” (2011, p. 20).

Baudelaire, a despeito de ter vivido nesse período, não foi um romântico. E tampouco deixou de sê-lo. O que não se apresenta como novidade, uma vez que ele se tornou conhecido como o “último dos românticos”, ao passo que foi o “primeiro simbolista”. O que se caracteriza por ser uma questão já cristalizada pela crítica: o *não-lugar* de Baudelaire. Afinal, nada mais pertinente para este poeta do que não *pertencer* a uma “escola literária” de maneira plena.

Dessa forma, embora haja essa imprecisão quanto ao pertencimento do poeta a um movimento literário preciso, pretendemos traçar algumas considerações sobre a

poesia de Baudelaire, explorando principalmente essa relação ambígua com o Romantismo francês. Por mais que essa seja uma discussão já antiga e com uma considerável produção teórica e crítica, nosso intuito é enriquecê-la ao empreendê-la, no presente trabalho, à luz da perspectiva crítica de Harold Bloom e seu *A Angústia da Influência* (1973).

A Angústia da Influência: Clinamen

Harold Bloom, em seu livro *A Angústia da Influência* (1973), constrói uma teoria sobre as “relações intrapoéticas” com o intuito de verificar as maneiras através das quais se dão as aproximações e afastamentos entre diferentes gerações de poetas no decorrer do tempo. Para o autor, compreende-se “a história poética como indistinguível da influência poética, uma vez que os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo.” (BLOOM, 2002, p. 55). E, para ele, esse é um fenômeno moderno, pois, à medida que nos afastamos do Renascimento com suas peculiaridades em relação à produção poética e caminhamos pela Modernidade, a poesia se torna cada vez mais subjetiva e, conseqüentemente, a “sombra” lançada pelos precursores vai se tornando mais delineada. Assim, trata-se de uma perspectiva que cabe quando nos propomos a pensar as relações entre projetos poéticos específicos.

No decorrer do livro, Bloom propõe, então, seis “ciclos revisionários” que buscam compreender *como* um poeta se *desvia* de outro. O primeiro deles (e aquele que nos parece mais interessante) é o *Clinamen*, palavra latina que designa justamente “desvio”, utilizada por Lucrécio (séc. I a.C.) para tratar das alterações de rota imprevisíveis dos átomos ao se chocarem entre si.

Nesse ciclo, Bloom fala do arquétipo do “poeta forte” que seria, para o crítico literário, o equivalente de Satanás do *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton (1608-1674). Este personagem, perde a batalha com os anjos de Deus e quando atinge o fundo do abismo – no ato de sua “queda”, ao ser lançado para fora do Paraíso –, atinge também o máximo de consciência e, ao invés de lamentar, levanta-se e ocupa-se de “reunir tudo o

que resta”, criando outro mundo e alterando assim o rumo da história. “Ali e então, nesse mal [a queda], ele [Satanás] descobre seu bem; escolhe o heroico, conhecer a danação e explorar os limites do possível dentro dela.” (BLOOM, 2002, p. 71). Para Bloom, da mesma forma que o Satanás de Milton, o poeta forte é aquele capaz de reunir o que resta da história literária e de forjar um novo destino para ela, através de sua própria criação poética, construindo, em relação aos poetas anteriores a ele, os ciclos de influência poética.

A influência poética não se forja através de um ato de generosidade do poeta em relação ao seu precursor, respeitando demasiadamente suas práticas e propostas estéticas. Quando se forja uma influência baseada na total reverência do poeta em relação a seu predecessor não se tem como resultado um “poeta forte”. Para que este exista é necessário que haja uma “leitura distorcida” do poeta anterior, isto é “um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida” (BLOOM, 2002, p. 80). Um deslocamento em relação ao que já se produziu.

Além do *Clinamen*, há ainda outras categorias possíveis para se pensar as relações entre os poetas: *Tessera*, *Kesosis*, *Demonização*, *Askesis* e *Apophrades*. No entanto, todos esses ciclos se sobrepõem à noção inicial já contemplada pelo *Clinamen* (de “desvio”), dessa forma, entendemos que o primeiro já nos garante subsídios suficientes para pensarmos nas relações de Baudelaire com o Romantismo. O próprio Bloom registra isso: “O clinamen, ou desvio, é necessariamente o conceito de trabalho central da teoria da Influência Poética, pois o que divide cada poeta de seu pai poético é um caso de revisionismo criativo” (p. 91).

Baudelaire e o Romantismo francês

A professora Agnès Spiquel (Université de Valenciennes), em sua conferência “Charles Baudelaire au Carrefour du XIX^e siècle”, ao traçar algumas considerações sobre a relação do poeta com os românticos do período, fala de dois momentos importantes desse movimento na França. O primeiro seria logo no início, perto dos anos 30, quando os românticos eram entusiasmados, contaminados por certa *folie*,

afinal, havia uma nova França mais liberal, advento da Revolução de 1830, o que demandava outra literatura capaz de se afinar com essa proposta de liberdade.

No entanto, após o Golpe de Estado de Luís Bonaparte que instaurou o Segundo Império (1852), um forte conservadorismo se estabeleceu no país. Pois, embora tenha sido um período de modernização e desenvolvimento econômico, Napoleão III era um ditador. Nesse momento, surge o que Spiquel e outros críticos chamam – com muita controvérsia – de *petits romantiques*. Afinal, o golpe exigiu outra postura dos artistas que se rebelaram (na maioria dos casos, silenciosamente) contra o Império e contra os ideais românticos iniciais: para eles, a arte não poderia estar a serviço de uma ideologia, e a liberdade essencial não seria a política, mas a liberdade *formal*.

Estabeleceu-se, assim, segundo Spiquel, uma espécie de *romantisme de la perte*, marcado por uma sombra, uma melancolia, sinais de uma mudança que reverberou também significativamente na continuidade de nossa tradição literária. Como assinala Michel Löwy: “Pode-se dizer que desde a sua origem o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da *revolta* e do ‘sol negro da *melancolia*’ (NERVAL)” (2015, p. 39).

Um dos grandes representantes dessas ideias dos “pequenos românticos” talvez tenha sido Théophile Gautier (por mais que ele estivesse presente desde o início do movimento), poeta que fazia uma frente interessante a Hugo, instaurando uma *tensão* da qual, sem sombras de dúvidas, Baudelaire é o grande herdeiro.

A noção de “arte pela arte”, apregoada por Baudelaire, é tributária de Gautier e o isolamento político é um sinal que caracteriza ambos, em oposição a Hugo, mais uma vez. Isso sem falarmos na questão dessa “sombra” que se lança sobre os poetas, apesar de todo o desenvolvimento econômico e social, afinal, o *spleen* é um jeito moderno de ser melancólico e melancolia nada tem de relação com progresso.

A própria concepção de “maldito” e “marginal” que compõe a imagem de Baudelaire se associa a essas modificações das ideias: para essa “nova” geração não é interessante ser o poeta engajado – como o foi, e continuava sendo, Victor Hugo – ao contrário, não há uma “obrigação” em ser poeta e, quando se fala da poesia, não há nada mais importante do que expressar o belo através das formas e da linguagem.

A expressão “*poète impeccable*” de Baudelaire para Gautier, na dedicatória de *Les Fleurs du Mal*, é equivalente a dizer que Gautier é alguém preocupado com a *forma*, ou seja, com aquilo que realmente interessa na poesia. Gautier também se estabeleceu como um referente importante para Baudelaire em razão de seu trabalho como crítico de arte e de literatura, trabalho desempenhado por Baudelaire, em oposição a Victor Hugo que fez crítica majoritariamente através de seus prefácios e cartas, mas não profissionalmente, como os outros dois.

Interessante aqui é que, embora Baudelaire tenha se preocupado com as questões formais – ao menos teoricamente –, elas não foram efetivadas em sua poética. Baudelaire é tradicional à medida que sua *forma* é radicalmente convencional, o que muda mesmo é *o que se diz*. Nesse sentido, ele lançou “ideias” que só foram empreendidas por poetas herdeiros de sua tradição, como Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé.

A partir disso, é possível verificar dois aspectos: o primeiro é que a noção de romantismo é, por si só, extremamente problemática, uma vez que aglutina autores e perspectivas muito diferentes entre si. Alguns críticos, como Michel Löwy, apontam que o único elemento unificador do romantismo seria a dissonância, a contradição, o conflito interno.

Até mesmo Victor Hugo, considerado por muitos como o escritor mais importante do romantismo francês, não só pelos versos e romances, mas pelo tipo de “figura” social e política evocada por ele, encarnava, em alguma medida, essa dissonância. Pois, embora pareça haver certa uniformidade em inúmeros aspectos de sua obra, é possível visualizar em seus escritos que as relações não eram assim tão unilaterais. Exemplo disso é o quanto seu posicionamento parece oscilar entre opiniões e atitudes conservadoras e liberais, sem que haja uma adesão completa a nenhum dos “lados”. Afinal de contas, Hugo viveu quase o século XIX inteiro e, como grande artista que era, incorporou também em suas obras parte das tensões e oscilações que rondaram seu tempo.

Retomando Baudelaire e o Romantismo, reafirmamos o fato do poeta não se encaixar nesse movimento. Entretanto ele soube deglutir o que desse período chegou até ele e criou outra forma de fazer poesia, sem, no entanto, romper completamente com o passado, demonstrando assim, sua idiosincrasia. Na frase de Baudelaire, logo abaixo na

citação de Hugo Friedrich, fica clara a consciência aguda do poeta em relação ao tipo de influência que, obviamente, o Romantismo exercia sobre ele e sua produção poética:

Em suas harmonias se achavam latentes as dissonâncias do futuro. Baudelaire escrevia: “O Romantismo é uma benção celeste ou diabólica, a quem devemos estigmas eternos”. Esta expressão atinge em cheio o fato de o Romantismo imprimir estigmas a seus sucessores até mesmo quando está se extinguindo. Estes se revoltam contra ele, porque se acham sob seu encanto. E poesia moderna é o Romantismo desromantizado (*entromantisierte Romantik*). (FRIEDRICH, 1978, p. 30).

Essa consciência parece ser o mesmo tipo de consciência de Satánas – o poeta grande – ao se relacionar com a obra de seus precursores. Nesse caso, estamos falando do Romantismo como um todo. Pois, é inegável que o tipo de posicionamento assumido por Baudelaire se relaciona a todos os poetas que o rodeavam, e a necessidade de romper com isso é o que Valéry registra:

Coloquemo-nos na situação de um jovem que atinge, em 1840, a idade de escrever. Está alimentando com aqueles que seu instinto recomenda imperiosamente para abolir. Sua existência literária, que eles provocaram e alimentaram, que sua glória excitou, que suas obras determinaram, está, contudo, suspensa na negação, na derrubada, na substituição desses homens que lhe parecem preencher todo o espaço da celebridade proibindo-lhe, um, o mundo das formas; outro, o dos sentimentos; outro, o pitoresco; outro, a profundidade. Trata-se de distinguir-se a todo custo de um conjunto de grandes poetas excepcionais reunidos por algum acaso na mesma época, todos em plena forma. (VALÉRY, 2011, p. 20).

E daqui retiramos o segundo aspecto que diz respeito à influência de alguém como Gautier para Baudelaire. Pois, embora houvesse um conjunto muito importante de poetas produzindo naquele momento e Baudelaire tenha prestado uma das maiores homenagens possíveis a um deles (Gautier, na dedicatória de *Les Fleurs du Mal*), o paradigma fundamental para a obra de Baudelaire é Victor Hugo, que se apresenta como o “grande pai” de toda uma geração de artistas. A *escolha* de Baudelaire em recusar a presença de Hugo é fruto do desejo do “efebo”, nas palavras de Bloom, de “matar” seu pai poético com o intuito de superá-lo.

A propósito da longa tradição de se comparar Hugo e Baudelaire, enuncia a pesquisadora Grace Alves da Paixão, em seu trabalho *Natureza e artificialidade nas mulheres das poesias de Victor Hugo e Charles Baudelaire* (2010):

Por serem considerados uns dos maiores poetas franceses do século XIX e por terem travado relações pessoais e literárias, eles são bastante comparados. Em geral, as comparações não são o foco principal do crítico, mas este, ao analisar certo aspecto da poesia de um deles, recorre ao outro para marcar semelhanças ou diferenças; na maioria das vezes, diferenças são evidenciadas. Especialmente na crítica da primeira metade do século XX, a exemplo de autores como Valéry (1924/1948) e Benjamin (1939/2000), os poetas são colocados em oposição e a preferência por Baudelaire é explícita. É significativo um livro como o de Friedrich (1959/1978), da metade do século, que enaltece a poesia moderna e coloca os românticos numa posição de preparação. Nesse contexto, uma voz como a de Aragon (1952), que apela para um retorno a Victor Hugo e para uma revalorização do poeta, é de importância fundamental.

Na segunda metade do século, as comparações que tendem a opô-los arrefecem e críticos que se debruçam sobre a obra de Victor Hugo começam a lançar novos olhares sobre ele, de forma a não mais enquadrá-lo em estereótipos anteriormente estabelecidos (...).

Ou seja, tanto Victor Hugo, quanto Baudelaire estiveram sempre revisitados pela crítica e suas obras são alvo de interpretações bastante diversas (PAIXÃO, 2010, s.p.)

Ou seja, as comparações entre Hugo e Baudelaire foram, são e, talvez, continuem sendo um nicho importante para a crítica, e produzem resultados diferentes através dos tempos. Essas analogias são fortemente amparadas por aspectos que não são interiores aos textos produzidos por ambos, isto é, muito do que alimenta a curiosidade sobre as ligações entre eles também se associa a esse tipo de conflito engendrado, sobretudo, por Baudelaire, com o intuito de “exorcizar” a presença de seu precursor. Como exemplo disso, temos a divulgação de uma carta na qual Baudelaire chama Hugo, explicitamente de idiota: “V. Hugo continue à m’envoyer des lettres stupides. (...) Tout cela m’inspire tant d’ennui que je suis disposé à écrire un essai pour prouver que, par une

loi fatale, le génie est toujours bête.”²² O reconhecimento de Hugo como um gênio precisa de uma dose de desprezo: é a tentativa de superação do jovem em relação a seu mestre.

Entre as comparações *poéticas* (formais, temáticas) que são aquelas que, de fato, nos interessam, podemos explicitar semelhanças e diferenças de acordo com o aspecto abordado. Aqui, escolhemos duas características que consideramos essenciais para pensarmos a poesia até os dias atuais, e que surgiram de maneira fundamental entre Victor Hugo e Charles Baudelaire: a relação com o *grotesco* e a *dessubjetivação*.

A beleza que vem do horror é, possivelmente, um dos símbolos máximos da poética de Baudelaire e se constitui em um elemento que, até os dias de hoje, é repugnante para o público menos acostumado com os meandros de nossa tradição poética. Para os conhecedores de Baudelaire, as imagens evocadas por um de seus poemas mais célebres nesse contexto, *Une Charogne*, podem ser recuperadas facilmente, afinal, trata-se de um eu-lírico que narra ao seu “amor” o dia no qual eles haviam encontrado, “na curva de um atalho”, uma carniça e a descreve com minúcias. No fim do poema, esse eu-lírico, sem nenhum resquício de complacência, lembra ao seu interlocutor que aquele será também o seu destino:

(...)

— Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
À cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!

Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!

²² Trecho retirado da reportagem: “Quand Baudelaire clashait Victor Hugo“, do Jornal Libération. Disponível em: http://next.liberation.fr/culture/2014/06/18/quand-baudelaire-clashait-victor-hugo_1044802. Tradução nossa: V. Hugo continua a me enviar cartas estúpidas. Tudo isso me inspira tanto tédio que eu estou disposto a escrever um ensaio para provar que, por uma lei fatal, o gênio é sempre besta.

Essa utilização do que há de podre, feio, ignóbil, como matéria poética, não é, entretanto, um privilégio de Baudelaire, pois é no Romantismo, sobretudo, a partir de Hugo e sua teoria do grotesco, que esse aspecto passa a fazer parte do vocabulário e da prática literária:

Ela [a teoria do grotesco] representa, por certo, a mais importante contribuição ao patrimônio das ideias românticas prestadas pelos poetas franceses. Suas raízes encontram-se provavelmente nas afirmações de Fr. Schlegel sobre o gracejo e a ironia, a cujo âmbito pertencem conceitos, como caos, eterna agilidade, fragmentário, bufonaria transcendental. Contudo várias particularidades parecem ser originais: são ideias fulgurantes do poeta de vinte e cinco anos, das quais certamente não se pode exigir flexibilidade demasiada. Mas elas são sintomas premonitórios da modernidade. (FRIEDRICH, 1978, p. 33).

O próprio Victor Hugo registra, em seu ensaio *Do grotesco e do sublime* – lançado como o prefácio de sua peça *Cromwell* (1827) – que esse não é um dado “novo”, mas que remonta ao tipo de utilização que a Idade Média dava a uma série de criaturas disformes, horríveis, entre o animal e o humano.

No entanto, como é possível depreender, Hugo fazia da noção de grotesco uma utilização diferente daquela feita por Baudelaire. Primeiro, porque o grotesco entra em sua produção estética somente nas produções em prosa, como é o caso do romance *Notre Dame de Paris* (1831). E, segundo, porque Hugo ainda era alguém preocupado com uma noção de grotesco com forte conotação moral e que vinha associada ao “bem” e ao “bom”, já que uma das questões de seu romance é mostrar o quanto aquele ser monstruoso (Quasímodo, o Corcunda) pode ser bom *apesar* de sua aparência *grotesca*. Esse tipo de utilização do grotesco atribui ao texto forte apelo moral, o que se dá, em Hugo,

²³ “(...) Pois hás de ser como essa coisa apodrecida,/ Essa medonha corrupção,/ Estrela de meus olhos, sol de minha vida,/ Tu, meu anjo e minha paixão!// Sim! tal serás um dia, ó deus da beleza,/ Após a bênção derradeira,/ Quando, sob a erva e as florações da natureza,/ Tornares afinal à poeira.// Então, querida, dizer à carne que se arruína,/ Ao verme que te beija o rosto,/ Que eu preservei a forma e a substância divina/ De meu amor já decomposto!” (Tradução de Ivan Junqueira).

principalmente, em razão de suas relações com o mundo cristão/católico, uma vez que sua poesia era fortemente afinada com os aspectos religiosos.

Em Baudelaire, refletir sobre o bom ou associá-lo, de alguma forma, aos aspectos grotescos e horríveis dos homens e da vida são questões que, em muitos momentos, escapam desse teor moralizante de Hugo. Embora também utilize elementos do mundo cristão, a incorporação dessas ideias não se constitui em um *ethos* ou *mode de vie*, mas sim de uma *mitologia*, desligada das noções e aproveitamentos morais como o era no outro poeta. Além disso, a entrada do grotesco em Baudelaire se desdobra em um forte apelo ao horror, herança de suas leituras da prosa de Edgar Allan Poe – outro “pai” poético do francês, do qual, entretanto, não trataremos aqui.

Interessante nessas relações é que podemos ver o quanto Baudelaire realiza um *Clinamen* em relação a Hugo, afinal, sua utilização do que vem deste é prontamente *distorcida, desviada*, gerando assim, uma mudança real no rumo da história literária, na tentativa de liberá-la de um ideal cristão e moral. Não que Baudelaire tenha sido completamente “livre” no que concerne à moralidade, mas em alguns momentos relevantes de sua obra, isso se apresenta de uma forma menos cristalizada, sem que o seja, de todo, revolucionária.

Para além, é interessante observar o tipo de movimento estabelecido: as influências das quais Baudelaire retira esses aspectos relevantes vêm, principalmente, da *prosa*, entretanto, elas serão incorporadas e produzirão deslocamentos fundamentais em outro tipo de gênero literário, na *poesia*.

Parece-nos que, ao incorporar esses aspectos *prosaicos* (relativos à prosa), Baudelaire dessacraliza a própria noção do poético e, junto com isso, *profana* o lugar do poeta como o de um ser *iluminado*, com uma função quase messiânica, o que guarda forte relação com a postura de Hugo. Afinal, para este, era essencial que o poeta, de fato, guiasse o povo, o que era feito sistematicamente em sua poesia: “Victor Hugo assimila a ‘*ordre du jour*’, fato que contribui muito para lhe abrir as portas do sucesso. A capacidade de captar o acontecimento e de imediato convertê-lo em poesia. Afinal, o poeta não deve guiar o povo, ser seu farol?” (AMARAL, 2003, p. 66).

Ou seja, essa experiência de *guia da multidão* parece fortemente ancorada na utilização da experiência real do sujeito como matéria poética. O que se dá de forma oposta em Baudelaire: ele não guia a multidão, *se perde* em meio a ela. Donde se subtrai, talvez, o aspecto que, em Baudelaire, se efetiva como outro deslocamento essencial em relação à poesia de Hugo: a diferenciação ou não entre o eu-lírico e o autor que escreve, pois Hugo não tratava só do que acontecia no mundo (como experiência social/política), ele se ocupava – e muito – em converter sua *experiência individual* em matéria poética, num espírito totalmente *romântico*.

Do afastamento mais potente de Baudelaire em relação a Hugo forja-se um dos *leitmotives* mais característicos da modernidade, em oposição ao que se propunha no Romantismo: a *dessubjetivação*. Baudelaire não datava seus poemas como o fazia Victor Hugo, não falava dos acontecimentos de forma pontual e, embora sua voz poética seja fundamentalmente centrada no “eu”, não se trata, absolutamente, de um eu ancorado na experiência do *homem Baudelaire*. É esse “descentramento do eu” que permite a inflexão na poesia e desloca o centro da reflexão do “empirismo” para a linguagem. Ou seja, da matéria para a forma, o que permitirá o tipo de experiência poética de todo o século XX e de quem Mallarmé (mais uma vez!) talvez seja um dos grandes “pais”.

Na sequência do texto, apresentaremos dois poemas: um de Hugo e outro de Baudelaire, que estão em livros com datas de publicação bem próximas. O de Hugo saiu em seu livro de poesia mais importante, *Contemplations* (1856), e o de Baudelaire, em *Les Fleurs du Mal* (1857).

En frappant à une porte

J'ai perdu mon père et ma mère,
Mon premier né, bien jeune, hélas !
Et pour moi la nature entière
Sonne le glas.

Je dormais entre mes deux frères ;
Enfants, nous étions trois oiseaux ;
Hélas ! le sort change en deux bières
Leurs deux berceaux.

Je t'ai perdue, ô fille chère,
Toi qui remplis, ô mon orgueil,
Tout mon destin de la lumière
De ton cercueil !

J'ai su monter, j'ai su descendre.
J'ai vu l'aube et l'ombre en mes cieux.
J'ai connu la pourpre, et la cendre
Qui me va mieux.

J'ai connu les ardeurs profondes,
J'ai connu les sombres amours ;
J'ai vu fuir les ailes, les ondes,
Les vents, les jours.

J'ai sur ma tête des orfraies ;
J'ai sur tous mes travaux l'affront,
Aux pieds la poudre, au cœur des plaies,
L'épine au front.

J'ai des pleurs à mon œil qui pense,
Des trous à ma robe en lambeau ;
Je n'ai rien à la conscience :
Ouvre, tombeau.

Marine-Terrace, 4 de setembro de 1855.
(HUGO, 1911, p. 436)²⁴

No poema de Hugo verificamos os dados que já apontávamos anteriormente como a utilização de dados biográficos como matéria poética, aqui, especificamente, morte de seus pais e, principalmente, a de sua filha, Léopoldine – um dado recorrente em sua obra. Junto da utilização dos sentimentos mais profundos do poeta, expressados através desse “je” que se repete pelo poema todo, em estruturas muito semelhantes, ou seja, verbos no passado que mostram o processo de envelhecimento do “eu” através de seu trajeto pela

²⁴ “Perdi minha mãe e meu pai./ O primogênito, um bebê!/ Para mim o mundo é um ai/ a me doer.// Eu dormia entre dois irmãos./ Crianças, os três passarinhos./ A sorte mudou em caixão/os seus dois ninhos.// Eu te perdi, ó minha filha,/ você que enche, ó minha paixão,/ o meu destino com a centelha/ em teu caixão.// Eu soube subir e descer./ Eu vi luz e sombra no além./ Eu vi a púrpura; e a cinza que/ mais me convém.// Conheci ardências profundas./ Conheci as paixões sombrias;/ Eu vi fugirem asas, ondas,/ ventos, dias.// Tenho sobre a cabeça a praga/ Que todo o meu trabalho infesta,/ Aos pés o pó, no peito a chaga,/ Espinho à testa.// Tenho choro no olho que pensa,/ Rasgos na minha roupa imunda;/ Não tenho nada na consciência;/ Abra-te, tumba. (Tradução de William Zeytoulian publicada no site escamandro.wordpress.com).

vida, até que esse mesmo *eu* encontre a morte também, talvez, como possibilidade de se pôr fim ao sofrimento constante.

Outro elemento importante é o local onde foi escrito o poema: Marine-Terrace, a grande casa onde habitava a família de Hugo durante o exílio em Jersey; e a data específica, 1855, um ano antes da publicação do livro. A essa altura Hugo já era um homem com mais de cinquenta anos, o que, para a época, já era uma idade avançada e representava, certamente, uma proximidade maior com sua própria morte.

Em contrapartida, selecionamos um poema de Baudelaire que pertence à seção de *Les Fleurs du Mal* denominada *La Mort*, onde encontramos seis poemas que fazem referência direta ao tema sugerido pelo nome da seção. Escolhemos, entre eles, *Le rêve d'un curieux*:

Connais-tu, comme moi, la douleur savoureuse
Et de toi fais-tu dire: «Oh! l'homme singulier!»
— J'allais mourir. C'était dans mon âme amoureuse
Désir mêlé d'horreur, un mal particulier;

Angoisse et vif espoir, sans humeur factieuse.
Plus allait se vidant le fatal sablier,
Plus ma torture était âpre et délicateuse;
Tout mon cœur s'arrachait au monde familier.

J'étais comme l'enfant avide du spectacle,
Haïssant le rideau comme on hait un obstacle...
Enfin la vérité froide se révéla:

J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore
M'enveloppait. — Eh quoi! n'est-ce donc que cela?
La toile était levée et j'attendais encore.
(BAUDELAIRE, 2015, p. 393)²⁵

²⁵ “Conheces tu, como eu, essa dor saborosa,/ E que te faz dizer: ‘Oh, homem singular!’/ Morrer eu ia. Havia em minha alma amorosa,/ Misto de êxtase e horror, um tal particular;// Desespero e esperança, indiferença ociosa./ Quanto mais a ampulheta eu via a se esvaziar,/ Mais a tortura me era atroz e deliciosa;/ Meu coração fugia ao mundo familiar.// Eu era como a criança à espera do espetáculo./ Odiando o pano como se odeia um obstáculo.../ Mas a fria verdade enfim se revelou:/ Eu morreria sem susto, e a terrível aurora/Me envolvia. – Mas como! O que então se passou?/ O pano já caíra e eu não me fora embora.” (Tradução de Ivan Junqueira).

Nessa seção do livro o poeta fala de diferentes tipos de morte e a forma como essas mortes se relacionam com cada um: a morte dos amantes, dos artistas, dos pobres. No poema que optamos por transcrever há um interessante jogo entre o eu-lírico, que parece conversar consigo mesmo à beira da morte. A ampulheta do tempo da vida se esvazia e isso é atroz ao mesmo tempo em que é delicioso. Vemos, através disso, que embora haja um “eu”, não há aqui a identificação com a experiência real do poeta: não temos uma identidade a quem se faça referência e nem ao menos quando foi escrito esse poema.

A própria experiência em relação à proximidade com a morte não é carregada pelo peso que verificávamos na poesia de Hugo, no processo de dessubjetivação que se tornou característica essencial de Baudelaire e da poesia produzida depois dele. Mais uma vez verificamos o *clinamen* de nosso poeta: o eu se mantém, mas, sem sombra de dúvida, não se trata do mesmo eu. Pouco depois de Baudelaire, outros poetas levariam a cabo qualquer possibilidade de identificação de qualquer *persona* poética: será o momento no qual o eu-lírico acaba desaparecendo completamente do poema (o que é verificável também em Mallarmé e o que estabelece um dos *Clinamen* deste em relação a Baudelaire).

Voltando a uma questão já abordada anteriormente, podemos verificar que, quando reflete sobre o grotesco e o sublime, Victor Hugo nos deixa entrever um pouco de sua inclinação pela *dissonância*:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até o belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. (HUGO, 2002, p. 33).

Porém, é possível verificar que esses *traços de dissonância*, que em Hugo são mais sutis, constituem-se como elementos que são extremamente característicos da poesia de Charles Baudelaire e até mesmo da própria noção de “modernidade” que construímos a partir do século XIX. Aliás, uma das leituras mais atuais do “movimento romântico” entende que o mundo moderno não rompeu completamente com o ideário romântico, o

que configura uma questão importante: talvez ainda sejamos românticos. “De seu surgimento em diante (...) o romantismo não deixará mais o cenário da cultura moderna e se constituirá, até os dias atuais, em uma das principais estruturas de sensibilidade de nossa época.” (LÖWY, 1999, s.p.)

Disso e de outros traços, podemos entender o tipo de presença ainda latente da obra de alguém como Baudelaire: a impossibilidade do rompimento completo com o Romantismo permitiu a ele ser essa ponte essencial que ainda permite nos identificarmos com os românticos, hoje.

Um dos mitos da modernidade é que ela constitui uma ruptura radical com o passado. (...) Assim, a modernidade sempre diz respeito à “destruição criativa”, quer do tipo pacífico e democrático, quer do tipo revolucionário, traumático e autoritário. (...) Eu chamo de mito essa ideia de modernidade porque a noção de ruptura radical tem certo poder de persuasão e penetração diante das abundantes evidências de que não ocorre nem pode ocorrer. A teoria alternativa da modernização (em vez de modernidade), devida de início a Saint-Simon e levada muito a sério por Marx, é que nenhuma ordem social pode conseguir mudanças que já não estejam latentes dentro de sua condição existente. (HARVEY, 2015, p. 11).

Dessa forma, é possível verificar que o *Clinamen* de Baudelaire em relação aos românticos franceses como um todo e a Hugo, especificamente, não é só o *Clinamen* de um poeta ou de alguns de seus poemas. Trata-se do desvio essencial de toda uma época em relação à continuidade da história. Somos modernos, cada vez mais, e o somos à medida que somos ainda românticos. Carregamos como traços de nossa vivência fortes resquícios do mundo do século XIX, mas prosseguimos na tentativa de empreender desvios cada vez mais radicais que possam, enfim, criar novos mundos e novas poéticas.

Referências

AMARAL, Victor Hugo e Baudelaire: afetos controversos. **Lettres Françaises**, São Paulo, Araraquara, v. 5, p. 61-76, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução: Marcos Santarrita. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução: Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1978.

HARVEY, David. **Paris – Capital da Modernidade**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Boitempo: 2015.

HUGO, Victor. “2 traduções de ‘l’*enfance*’ de victor hugo (1802-1885) - e mais 3”, Site: **Escamandro**. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2014/07/15/2-traducoes-de-lenfance-de-victor-hugo-1802-1885/>. Consultado em 25.07.2016.

_____. **Do grotesco e do sublime**: Prefácio de *Cromwell*. Tradução: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2 ed., 2002.

LÖWY , Michel. Marxismo e romantismo em Mariátegui. Site **Teoria e Debate**. Disponível em: <http://www.teoriaedebate.org.br/materias/politica/marxismo-e-romantismo-em-mariategui>. Consultado em 26.07.2016.

LÖWY, Michel; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: O romantismo na contracorrente da modernidade. Tradução: Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

PAIXÃO, Grace Alves da. **Natureza e artificialidade nas mulheres das poesias de Victor Hugo e Charles Baudelaire**. 2010. 181 f. Dissertação - Curso de Letras, USP, São Paulo, 2010.

SPIQUEL, Agnès. Baudelaire au carrefour du XIXe siècle. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=piql4FNccaY>.

VIVENCIANDO O AMOR EM *O OLHO MAIS AZUL*

Danielle Gomes Mendes*

Naiara Sales Araújo Santos**

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo analisar a obra de Toni Morrison, *O olho mais azul*, a partir da temática do amor. Para tanto, procuramos retratar como o amor é concebido por pessoas negras, neste caso, negros americanos. Neste intuito, focamos, sobretudo, na personagem Cláudia, suas vivências e reflexões sobre o amor, as quais são concebidas de acordo com sua condição social de subalterna. Como aporte teórico, nos fundamentamos nas considerações de: Stuart Hall, Thomas Bonnici, Bell Hooks, Frantz Fanon. Como metodologia de pesquisa utilizamos a pesquisa bibliográfica, pressupostos da crítica literária afro-americana, teoria do discurso pós-colonial e crítica literária feminista. A partir da análise, é possível perceber que a experiência da escravidão influenciou o negro americano em sua forma de enxergar o mundo, a si mesmo e como as impressões apreendidas nessas vivências também marcaram a literatura afro-americana.

Palavras-chave: Colonialismo; Toni Morrison; O olho mais azul; Amor.

ABSTRACT: This article aims to analyze the literary work "*The bluest eye*", by Toni Morrison, from the perspective of love. For this purpose, it takes into account how love is conceived by black people, in this case, American blacks. In this regard, it focuses, above all, on the character Claudia, her experiences and reflections about love, which are conceived according to her social status as subaltern. As a theoretical contribution, it is based on the considerations of Stuart Hall, Thomas Bonnici, Bell Hooks, Frantz Fanon. As a research methodology it was used bibliographical research, assumptions of African-American literary criticism, postcolonial discourse theory and feminist literary criticism. From the analysis, we can see that the experience of slavery influenced the american black in his way of seeing the world and himself and how impressions apprehended in these experiences also marked the American literature written by blacks.

Keywords: Colonialism; Toni Morrison; The Bluest eye; Love.

INTRODUÇÃO

Os registros históricos comprovam que as grandes batalhas ocorridas em diferentes épocas buscavam a conquista de territórios e riquezas. Os vitoriosos, para

* mestranda no programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão

** Professora Doutora em literatura comparada pela Universidade Metropolitana de Londres

umentar seu poder, acabavam dominando e escravizando os derrotados. Edward Said (1995, p. 40) conceitua essa noção de império como “a prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano dominante governando um território distante”. Essa ideia remete ao colonialismo praticado pelas grandes civilizações da Antiguidade. Atitude semelhante tiveram os europeus por volta do século XVI, quando deram início à expansão colonial europeia, no entanto, este colonialismo praticado após o Renascimento se diferencia, pois ambicionava muito mais.

Segundo John McLeod (2000), o colonialismo moderno cobiçava lucros, isto é, era uma ação comercial que angariava abastanças a partir da exploração, dominação e sujeição de indivíduos. No entanto, os danos causados pela ação colonizadora europeia não se restringiam somente a extorquir as riquezas dos nativos, mas, como destaca Thomas Bonnici (2005, p. 22),

Reestruturavam as economias dos países colonizados, de tal modo que o relacionamento entre colonizador e colonizado ficou mais complexo e intricado, envolvendo o intercâmbio entre recursos materiais e humanos trocados entre ambos. Conseqüentemente, essa colonização devastou a cultura, às vezes milenar, de muitos povos a qual foi substituída por uma cultura eurocêntrica e cristã.

Em outras palavras, a Europa a fim de impor sua cultura, suplantou, na grande maioria das vezes, a cultura do nativo. A exploração material era apenas um dos pontos dentro do grande projeto colonialista europeu: de fabricar um novo mundo à sua imagem e semelhança. Era necessário moldar aqueles que estavam fora do padrão.

Sendo assim, o colonialismo europeu, motivado pelo desejo de acumular riquezas para o enriquecimento da metrópole, devastou os territórios dos lugares invadidos, destruindo não só culturas, histórias, mas, principalmente, violando as subjetividades dos nativos. Suas vidas não foram as mesmas desde a chegada do primeiro europeu em suas terras.

Dentre os povos mais atingidos, podemos citar os afrodescendentes. Submetidos a várias ondas de diásporas, tornaram-se sujeitos fragmentados. Como ressalta Thomas Bonnici (2009, p. 277- 278), “a partir da perspectiva diaspórica, pode-se dizer que as condições translocais formam zonas de conflitos e sujeitos fragmentados”.

Podemos estabelecer a relação dessa afirmação com as constatações de Stuart Hall (2011, p. 30-31), “o conceito fechado de diáspora se apoia sobre a concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um ‘Outro’ e de uma oposição rígida entre o dentro e fora”. Ou seja, as amargas experiências vividas por sujeitos diaspóricos alteram sua maneira de ver o mundo e, principalmente, a si mesmo. Seus parâmetros identitários são construídos a partir de um *Outro*, neste caso, o que retém o poder, o colonizador.

Essa foi a realidade do negro americano, ao ser deslocado para as terras do Novo Mundo, suas subjetividades foram violadas não só por causa dos séculos de escravidão que viveriam pela frente, mas justamente pelos períodos posteriores a sua emancipação, pois mesmo após a abolição da escravidão, por volta do século XIX, tiveram que lutar em busca de uma cidadania autêntica que lhe dessem seus direitos fundamentais como qualquer outro cidadão, já que estavam segregados por leis discriminatórias, que determinavam os espaços que poderiam ocupar.

Essa longa jornada permeada de opressão interferiu nas sensibilidades do povo negro. Seus relacionamentos interpessoais não aconteceram da mesma forma que aconteceram para os brancos. O negro americano quase não pôde criar laços afetivos ou fazer parte de um seio familiar, pois carregava o estigma da escravidão e do racismo. A qualquer momento poderia ser vendido, assassinado, ou, na melhor das hipóteses, se tornar um fugitivo. Desta forma, qualquer que fosse seu destino, a probabilidade de permanecer com sua família era mínima.

Essas vivências marcam as composições artísticas do povo negro, inclusive a literatura. A literatura afro-americana traz ressentimentos dos negros, que foram adquiridos a partir de suas dolorosas experiências. Geralmente são obras com discursos de resistências e fortes críticas à supremacia branca que permeou a sociedade estadunidense por séculos.

Os autores negros americanos buscam enfatizar os momentos de opressões que viveram, já que outrora estavam silenciados. Dentre os importantes autores engajados nas causas afros, destaca-se Toni Morrison, uma das principais escritoras negras

americanas, que escreve literaturas enaltecendo a figura do negro e criticando as ideologias segregacionistas que oprimiram seu povo.

O seu primeiro romance, *O olho mais azul* (1970), traz de forma explícita essas críticas. Morrison mostra o que o preconceito pode causar em uma comunidade, não só nos oprimidos, mas também nos que oprimem, inclusive a indivíduos suscetíveis a fortes danos como as crianças.

Baseado nas concepções, principalmente, da crítica literária e socióloga feminista afro-americana, Bell Hooks [1993?], o presente trabalho tem como objetivo analisar a obra *O olho mais azul* (1970), da autora Toni Morrison, a partir da temática do amor. Para tanto, procuramos retratar como o amor é concebido por pessoas negras, neste caso, negros americanos. Neste intuito, focamos, sobretudo, na personagem Cláudia, suas vivências e reflexões sobre o amor.

2. O AMOR EM *O OLHO MAIS AZUL*

Toni Morrison é uma escritora afro-americana conhecida por produzir uma literatura de resistência e politizada, que enaltece a figura do afrodescendente e suas pelejas na sociedade racista estadunidense. Em suas narrativas, a autora evidencia a questão da mulher negra e sua trajetória de luta contra a opressão sexual, étnica e de gênero. As temáticas abordadas em suas obras, geralmente, retratam mulheres negras que sofrem violações em suas histórias e são objetos de subversões.

As obras de Morrison pertencem à literatura afro-americana, originada logo após o fim da escravidão nos Estados Unidos e que ganhou maior notoriedade na década de 1920, durante o *Renascimento do Harlem*, movimento político-cultural promovido pela comunidade negra americana. Esse movimento buscava difundir e valorizar as artes, cultura e a beleza afrodescendente.

Em seu primeiro romance, *O olho mais azul*, escrito por volta de 1968 e publicado em 1970, Morrison elege Lorain, Ohio, Estados Unidos, como cenário para

desenrolar a história de seus protagonistas. A história se passa em uma comunidade onde a grande maioria de seus moradores são negros e pobres. Nesse bairro, moram várias famílias negras que estão lutando para sobreviver, após o fim da Grande Depressão, no ano de 1940. Além dos Breedlove, a família considerada mais preta, mais suja, mais pobre e mais feia, também vivem os MacTeers, uma família pobre, mas com uma estrutura familiar mais sólida do que a dos Breedlove.

Pecola Breedlove, a protagonista da obra de Morrison, não tão diferente das outras meninas, ela idolatra as mulheres e meninas brancas e deseja fortemente ter os olhos azuis e a cor da pele branca. É em torno desse desejo que a obra se desenvolve.

Cláudia e Frieda Macteurs são as melhores amigas de Pecola. Quando Pecola engravida do próprio pai, após ser estuprada, suas amigas são as únicas que não a repugnam, inclusive chegam a fazer uma promessa para que o bebê de Pecola sobreviva, mas ele morre causando enorme frustração nas meninas, principalmente, na mais nova, Cláudia.

Toni Morrison torna a trama de *O olho mais azul* (1970) mais realista, quando traz à tona os sentimentos de seus personagens. Por meio do monólogo interior e do fluxo de consciência (recursos estilísticos de escrita literária), a autora faz com que o leitor esquadrinhe os pensamentos e sentimentos dos personagens. O amor é um dos sentimentos abordados de maneira peculiar nessa obra.

A menina Cláudia é a primeira personagem que faz referência ao amor na obra de Morrison. Após refletir sobre vários momentos de sua vida, ela chega a algumas conclusões sobre esse sentimento. Cláudia Macteurs mora com seus pais e sua irmã, Frieda. Um dia após buscar carvão com sua família, Cláudia adoece e conta como a mãe reage:

Quando tusso uma vez, alto, com brônquios já contraídos por causa do catarro, minha mãe fecha a cara. '[...] Quantas vezes tenho que dizer que você precisa usar alguma coisa na cabeça? Você deve ser a maior tonta da cidade'. [...] Arrasto os pés até a cama, cheia de culpa e autocomiseração[...] Ninguém fala comigo nem me pergunta como me sinto. [...] A voz da minha mãe continua com a lengalenga. [...] A raiva da minha mãe me humilha, suas palavras me esquentam as bochechas, e estou chorando. Não sei que ela não está zangada comigo, e sim com

a minha doença. Acho que ela despreza minha fraqueza por deixar a doença “tomar de conta”. Um dia não vou mais ficar doente, vou me recusar a ficar doente. Mas no momento estou chorando [...] não consigo parar. (MORRISON, 1970, p. 16).

A mãe de Cláudia fica indignada por vê-la doente. Reclama com a própria filha, esperando que ela seja mais forte e que a doença não possa abate-la. A menina deseja corresponder aos desejos da mãe: “um dia não vou mais ficar doente, vou me recusar”. Ser mais forte que as circunstâncias e reprimir emoções parecem ser uma regra de sobrevivência.

Normalmente, em uma situação de enfermidade, espera-se que os pais se importem com os filhos doentes e os tratem com paciência e dedicação, no entanto percebemos que não é dessa forma que Cláudia é tratada, pelo contrário, o comportamento da Sra. MacTeer demonstra que a doença da filha mais parece um fardo ou que a menina era responsável por estar enferma.

A socióloga e crítica literária afro-feminista Bell Hooks [1993?] afirma que essa era uma realidade das famílias negras americanas:

Tradicionalmente, as famílias do Sul do país ensinavam as crianças ainda pequenas que era importante reprimir as emoções. Normalmente as crianças aprendiam a não chorar quando eram espancadas. Expressar os sentimentos poderia significar uma punição ainda maior. Os pais avisavam: "Não quero? ver nem uma lágrima". E se a criança chorava, ameaçavam: "Se não parar, vou te dar mais uma razão para chorar".

A mesma autora ainda ressalta que essa foi uma das sequelas deixadas pela escravidão. Os tratamentos recebidos pelos senhores de escravo criaram no negro uma resistência a serem afetuosos e, em contrapartida, internalizaram a relação abusiva com a qual eram tratados e da mesma forma reproduziram em suas crianças. Hooks [1993?] aponta que:

Como é possível diferenciar esse comportamento daquele do senhor de engenho que espancava seu escravo sem permitir que ele experimentasse qualquer forma de consolo, ou mesmo que tivesse um espaço para expressar sua dor? E se tantas crianças negras aprenderam desde cedo que expressar as emoções é sinal de fraqueza, como

poderiam estar abertas para amar? Muitos negros têm passado essa ideia de geração a geração.

As ideias de Hooks [1993?] se confirmam com as últimas conjecturas de Cláudia quando se lembra desses momentos:

Mas realmente foi assim? Tão doloroso quanto me lembre? Só levemente. Ou melhor, foi uma dor produtiva e frutífera. Foi **amor**, denso e escuro como xarope Alaga, que se aliviou tapando aquela janela rachada. Por toda parte na casa eu sentia o cheiro dele – o gosto dele – doce, rançoso[...] Assim, quando penso em outono, penso em alguém que tem mãos fortes e não quer que eu morra. (MORRISON, 1970, p. 16, grifo nosso).

Apesar de ríspido e gélido, Cláudia conclui que o que recebeu na infância foi amor, embora “denso e escuro”. O uso de verbos no passado: “foi, aliviou, sentia”, demonstram que Cláudia pode estar falando de outro momento, como uma recordação da própria infância. Vale ressaltar, que essa característica também faz parte da técnica estilística utilizada pela autora: a narração deliberada e a partir de várias perspectivas.

Quando a mãe de Cláudia canta *blues*, ela reflete sobre as letras:

Se minha mãe estava disposta a cantar, não era tão mau. Ela cantava sobre tempos difíceis, tempos ruins e sobre tempos em que alguém se-foi-e-me-deixou. Mas a voz dela era tão suave e os olhos tão enternecidos quando cantava [...] Eu ansiava pela época deliciosa em que ‘o meu homem’ me abandonaria, em que eu odiaria ‘ver aquele sol do entardecer se pôr...’, porque aí eu saberia que ‘meu homem foi embora da cidade’. O sofrimento, matizado pelos verdes olhos azuis na voz da minha mãe, eliminava todo o pesar das palavras e me deixava com a convicção de que a dor era não só suportável como doce também. (MORRISON, 1970, p. 29).

Certamente, não de forma aleatória, Morrison insere uma das maiores heranças culturais afros em sua ficção, o ritmo musical *Blues*. Vale ressaltar que o *Blues* se originou da tradição oral e popular africana, trazida pelos nativos para o solo americano, quando estes foram deslocados forçadamente para trabalharem como escravos nas plantações das fazendas estadunidenses.

Desta forma, os negros materializaram seus sentimentos em palavras e a elas deram ritmo e melodia, fazendo surgir assim um dos gêneros musicais que mais expressa

o sofrimento vivido pelos escravos e afrodescendente nos Estados Unidos, qual seja, o *Blues*.

Ao inserir um elemento real da tradição afro-americana em sua ficção, Morrison não só retrata a cultura afro, mas, neste caso, levanta uma realidade cantada nas letras e verdadeiramente vivida pelo afrodescendente: o abandono. Hooks [1993?] afirma:

Nossas dificuldades coletivas com a arte e o ato de amar começaram a partir do contexto escravocrata. Isso não deveria nos surpreender, já que nossos ancestrais testemunharam seus filhos sendo vendidos; seus amantes, companheiros, amigos apanhando sem razão. Pessoas que viveram em extrema pobreza e foram obrigadas a se separar de suas famílias e comunidades, não poderiam ter saído desse contexto entendendo essa coisa que a gente chama de amor.

A escravidão impôs ao negro americano o abandono não só de suas origens, sua cultura, mas também de seus semelhantes. Bell Hooks [1993?] afirma que o negro “aprendeu” a abandonar. Essa aprendizagem se deu por meio da incerteza de sua sobrevivência. Em concordância com as afirmações de Bell Hooks [1993?], podemos citar as constatações de Frantz Fanon (2008, p.77) quando reflete sobre os sentimentos de um homem negro,

Não quero que me amem. Por quê? Porque um dia, há muito tempo, esbocei uma relação objetal e fui *abandonado*. Nunca perdoei minha mãe. Tendo sido abandonado, farei sofrer o outro, e abandoná-lo será a expressão direta de minha necessidade de revanche. Não quero mais ser amado e fujo do objeto do meu amor. Adoto uma posição de defesa. E se o objeto persiste, declaro: não quero que me amem.

Os negros não podiam construir laços, pois seu futuro era incerto. Por isso entenderam que “desatá-los” era o mais apropriado para sua realidade. É exatamente isso que a menina Cláudia aprende também, quando anseia viver o abandono, cantado nas letras de *blues*. Tem certeza de que isso acontecerá com ela, então conclui que “a dor era não só suportável como doce também”, ou seja, a dor é transmutada para algo doce, aceitável. Tais sentimentos concatenam com a própria história do *blues*, a dor transformada em arte.

Em outro momento da narrativa, Cláudia volta a associar o amor ao abandono. Após a primeira menstruação de Pecola, as meninas conversam na cama antes de dormir:

Naquela noite, na cama, nós três ficamos deitadas imóveis. Estávamos cheias de admiração e respeito por Pecola [...] Depois de muito tempo ela disse bem baixinho: “é verdade que agora eu posso ter um bebê?”. “Claro”, respondeu Frieda, sonolenta[...] “Mas... como?” A voz dela soava abafada de assombro. “Ah”, disse Frieda, “Alguém tem que **amar você**”[...] Houve uma longa pausa em que Pecola e eu pensamos nisso. Ia envolver, pensei, “o meu **homem**”, que antes de **me abandonar, me amaria**. Mas não havia bebês nas canções que a minha mãe cantava. Talvez fosse por isso que as mulheres ficavam tristes: **Os homens iam embora** antes de elas conseguirem fazer um bebê. (MORRISON, 1970, p. 35, 36, grifo nosso).

Cláudia mais uma vez reflete sobre o amor, no entanto suas conjecturas ganham novos significados ao ouvir os questionamentos de Pecola sobre “como fazer para alguém amar a gente”. A menina associa o sentimento à figura masculina: o homem que, apesar de amá-la, a abandonara.

No entanto, o fato de não ter bebês nas músicas a intriga. O interessante das observações de Cláudia é que ela faz referência a uma tristeza que acompanha as mulheres. Por não saber ao certo o que provoca essa tristeza ela imagina que seja o fato de que “os homens iam embora antes de elas conseguirem fazer um bebê”. Bell Hooks [1993?] acredita que esse abandono entre os negros também é uma sequela da escravidão,

Num contexto onde os negros nunca podiam prever quanto tempo estariam juntos, que forma o amor tomaria? Praticar o amor nesse contexto poderia tornar uma pessoa vulnerável a um sofrimento insuportável. De forma geral, era mais fácil para os escravos se envolverem emocionalmente, sabendo que essas relações seriam transitórias. A escravidão criou no povo negro uma noção de intimidade ligada ao sentido prático de sua realidade.

Em concordância, podemos citar as constatações de Florival Cacéres (1996, p. 236),

Os escravos americanos estavam proibidos de possuir bens, [...] tratar qualquer homem livre com desrespeito e casar-se. Nesse último caso, os senhores fechavam os olhos, permitindo que eles amancebassem para gerar novos escravos. O escravo e a sua família pertenciam legalmente ao senhor, que podiam desfazer a família e vender cada membro separadamente.

Assim, na perspectiva de Hooks [1993?], a falta de oportunidade de viver e expressar o amor impossibilitou ao negro idealizar relacionamentos mais duradouros. Imaginar que seus caminhos eram incertos causava-lhes a sensação de afetos efêmeros.

No decorrer da obra, acontecem fatos trágicos. Dentre eles, o mais forte é o estupro da menina Pecola praticado por seu pai Cholly. Como resultado desse abuso ela engravida. Cláudia e a irmã Frieda desejam que o bebê de Pecola sobreviva, para isso até plantam sementes de cravo-de-defunto, que as meninas acreditam serem mágicas e chegam a fazer uma promessa, mas as sementes não florescem, e o bebê nasce morto. Pecola fica louca vagando pelo lixão da cidade. É Cláudia quem encerra a obra:

E agora quando a vejo remexendo no lixo – procurando o quê? Aquilo que assassinamos? Digo que não plantei as sementes fundo demais, a culpa foi do solo, da terra, da nossa cidade. Agora até penso que a terra do país inteiro era hostil a cravos-de-defuntos naquele ano. Este solo é ruim para certos tipos de flores. Não nutre certas sementes, não dá certos tipos frutos, e quando a terra mata voluntariamente, aquiescemos e dizemos que a vítima não tinha direito de nascer (MORRISON, 1970, p. 205 - 207).

No trecho supramencionado, percebemos a indignação de Cláudia com o solo. Ela não se culpa pela morte do bebê de Pecola, pois acredita que foi a terra quem rejeitou as sementes. Se levarmos em consideração que a terra é o próprio solo americano, podemos identificar uma crítica em relação à opressão direcionada ao povo afrodescendente. Séculos de escravidão, seguidos por longos períodos de segregação e, posteriormente, racismo e discriminação social.

As flores são metáforas do povo negro, que, mesmo após a liberdade continuou escravizado pela supremacia branca. Em sua longa trajetória de lutas por reconhecimento de sua cidadania, os negros americanos sofreram, não só com a segregação, mas com a violência, sob a justificativa de que, como afirma Morrison (1970), “não tinham o direito de nascer”.

Diante deste cenário, concordamos com Bell Hooks [1993?], quando reflete sobre a dificuldade do povo negro em amar. As duras experiências da escravidão feriram o povo negro, impossibilitando-o de vivenciar o amor como verdadeiramente deveria ser

experimentado. Por fim, encerramos nossa análise com a consideração de Bell Hooks [1993?] que concatena com as últimas considerações da menina Cláudia:

Nós negros temos sido profundamente feridos, como a gente diz, "feridos até o coração", e essa ferida emocional que carregamos afeta nossa capacidade de sentir e conseqüentemente, de amar. Somos um povo ferido. Feridos naquele lugar que poderia conhecer o amor, que estaria amando. A vontade de amar tem representado um ato de resistência para os Afro-Americanos. Mas ao fazer essa escolha, muitos de nós descobrimos nossa incapacidade de dar e receber amor.

Assim, a obra de Morrison mostra na ficção a realidade vivida pelo povo negro americano. Suas dificuldades em entender o amor em todas as suas dimensões e, principalmente, em vivê-lo resultam da escravidão e foram fortalecidas pelo preconceito da classe branca racista estadunidense que continuou a segregar, durante os anos posteriores, causando feridas no lugar que deveria reter e distribuir amor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo propôs analisar a visão do negro sobre o amor retratada na obra *O olho mais azul* (1970), da autora afro-americana Toni Morrison. Para fazer tal análise, elegemos uma única personagem, a menina Cláudia e então relacionamos suas vivências aos pressupostos, sobretudo, da crítica e socióloga afro-americana Bell Hooks [1993?].

Por meio dessa análise, observamos a perspectiva do amor a partir de outra forma de concepção. O amor retratado e analisado partia da origem da dor, da ausência de afetuosidade entre os negros americanos, causados pelo abandono (do homem, familiares, amigos) e da discriminação da população branca com a etnia afrodescendente.

Mediante o olhar da personagem Cláudia, pudemos observar tais características na forma como o negro americano concebe o amor. Apesar de ficcionais, tais considerações concatenam com a análise da autora Bell Hooks [1993?] sobre as relações afetivas do povo afro-americano.

É interessante ressaltarmos também o relacionamento dos afrodescendentes com o solo americano. O discurso final de Cláudia parece-nos um “grito” da própria

autora, lembrando não só a escravidão, mas, principalmente, reprovando a subjugação por causa das origens, cor de pele, cultura de seu povo. Quando Morrison critica o solo, acusando de não ser fértil para todos os tipos de flores, nos faz lembrar também o período em que os africanos foram trazidos para o Novo Mundo. Por mais que ali estivessem vivendo para transformar as terras americanas em um lugar mais rico, eram vistos apenas como insignificantes escravos, meros instrumentos laborais, sem direito algum.

Desse modo, o povo negro entregou o corpo e a alma como sumo para o solo americano se fertilizar, porém quase não colheram os frutos dessa dedicação. As sementes foram plantadas em solo estrangeiro, conquanto floresceram minguadas ao logo do tempo, no entanto suas sementes serviram de adubo; no máximo, um mero adubo para nutrição dos frutos da classe branca dominante. Estes sim colheram em abundância, não só os seus, mas também os frutos dos seus subalternos.

Como dito, esses contextos vividos pelo povo afrodescendente interferiram diretamente em seus relacionamentos interpessoais, principalmente, em sua capacidade de amar. Percebemos que a menina Cláudia aceitava sentimentos negativos, como dor, tristeza, abandono, como previsibilidade de sua vida. Visão esta também reforçada pelo próprio contexto em que vivia.

Por fim, entendemos que a experiência da escravidão influenciou o negro americano em sua forma de enxergar o mundo e a si mesmo, e as impressões apreendidas nessas vivências também marcaram a literatura americana escrita por negros.

REFERÊNCIAS

BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org). Teoria Literária: **Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2º edição. Maringá: Eduem, 2009.

CACÉRES, F. **História Geral**. São Paulo: Editora Moderna, 1996.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. 1º Edição atualizada, Belo Horizonte: UFMG, 2011.

HOOKS, B. **Vivendo de amor**. [1993?]. Disponível em https://drive.google.com/file/d/0B2_ZKqR9WEKZDk4ZTM3MDQtNTIkZS00NjAxLTkyYWQtMDC4YzUwNDgxYmY4/view?pref=2&pli=1. Acesso em: 27 março. 2016.

McLEOD, J. **Begging Postcolonialism**. London: Manchester, 2000.

MORRISON, T. **O olho mais azul**. Trad. Manuel Paulo F. São Paulo: Companhia das Letras, 1970.

SAID, E. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IMAGENS DE UM EU-LÍRICO MODERNISTA EM “POÉTICA”, DE MANUEL BANDEIRA

Estela Pereira dos Santos*

Resumo: O poema modernista “Poética”, de Manuel Bandeira, publicado originalmente no livro *Libertinagem* (1930), apresenta um eu-lírico que contesta as desgastadas formas líricas anteriores ao Modernismo e que preza pela liberdade da forma e estrutura dos textos poéticos. Todas essas questões são visíveis no poema por meio de imagens. Este artigo, portanto, tem como foco o estudo das imagens no poema, a partir dos postulados teóricos de Octávio Paz (2015) e Alfredo Bosi (2000). Além disso, outros apontamentos de Bosi (1997) e de Mário de Andrade (1974) e Álvaro Lins (1967) são fundamentais para uma contextualização histórica acerca do Modernismo e também questões apontadas por Antonio Candido (2006), acerca da estrutura do texto poético.

Palavras-chave: Poética. Manuel Bandeira. Imagem.

Abstract: The modernist poem “Poética”, Manuel Bandeira, originally published on the book *Libertinagem* (1930), presents a lyrical self that disputes the worn out lyrical forms prior to Modernism and which values the freedom of the form and structure of poetic texts. All these questions are visible in the poem through images. This paper, therefore, aims the study of poetic images, from the theoretical postulates of Octávio Paz (2015) and Alfredo Bosi (2000) and Mário de Andrade (1974) and Álvaro Lins. In addition, others notes by Bosi (1997) are essential for a historical contextualization about the Modernism and also questions pointed out by Antonio Candido (2006) about the structure of the poetic text.

Keywords: Poética. Manuel Bandeira. Poetic Images

O Modernismo e Manuel Bandeira: contextualização histórica

O Modernismo brasileiro foi uma grande ruptura com os padrões artísticos existentes até o fim do século XIX. Mais do que um conjunto de experiências com a linguagem, ele passou a representar uma identidade brasileira mais próxima da realidade e também representou uma crítica às estruturas das velhas gerações literárias. Rompeu

* Mestranda em Letras – Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE-UEM/CAPES). E-mail: psantosestela@gmail.com

com estruturas tradicionais e passou a valorizar mais nossa cultura, de modo a denunciar as mazelas do país. Evidentemente, essa ruptura não se deu do nada, pois o Modernismo foi inspirado por vanguardas que surgiram no cenário europeu durante o século XX e surgiu no Brasil num quadro de crises, não só culturais, mas sobretudo políticas e econômicas.

Quanto ao termo “modernista”, o crítico literário Alfredo Bosi pontua que este caracteriza, intensamente, um *código novo*, diferente dos códigos parnasiano e simbolista: “Moderno” inclui também fatores de *mensagem*: motivos, temas, mitos modernos.” (BOSI, 1997, p. 375). Desse modo, o Modernismo aspirava uma “*nova expressão*” artística (BOSI, 1997, p. 375), iniciada de modo mais esparso ainda no pré-modernismo, mas continuada e cada vez mais intensa, sobretudo à medida da aproximação da Semana de Arte Moderna, o marco do Modernismo no Brasil.

A Semana de Arte Moderna foi realizada em fevereiro de 1922 e inaugurou a primeira fase do Modernismo brasileiro. Sob as vaias e desconfianças de um público conservador, os modernistas ridicularizam, acima de tudo, o parnasianismo. Nesta semana, de modo resumido, artistas apresentaram as suas novas concepções estéticas, as quais tinham como característica central a marca de uma ruptura definitiva com a arte tradicional, o que já vinha sendo preparado no Pré-Modernismo, por meio de nomes como Monteiro Lobato e Lima Barreto. Os modernistas brasileiros prezavam uma arte livre de estruturas fixas e de temáticas estipuladas.

Manuel Bandeira pertence à primeira fase do Modernismo, a qual almejava a valorização dos elementos de primitivos de nossa cultura, buscando, assim, valorizar obras que trabalhassem diretamente a cultura brasileira, que redescobrissem e representassem os costumes, os habitantes e as paisagens brasileiras. E embora não tenha participado, efetivamente, da Semana de Arte Moderna, seu poema “Os sapos”, de 1918, foi lido em uma das noites do evento, pois este texto representava o espírito renovador e iconoclasta dos modernistas.

Em relação ao poeta, é importante conhecer algumas histórias de sua vida pessoal, uma vez que foram decisivas para o seu envolvimento com a poesia. Bandeira nasceu em Recife, no ano de 1886; no entanto, durante toda a vida morou no Rio de Janeiro, onde

iniciou seus estudos, em 1904, na Escola Politécnica. Teve de abandonar os estudos à medida que uma doença tomou conta de sua vida: a tuberculose. Em 1913, foi tratar-se em um sanatório na Suíça, onde um médico disse a ele que não havia expectativa de muitos anos de vida para o poeta. Foi assim que ele se agarrou à poesia, pois viu nela um meio de consolo, uma saída para refletir sobre a vida, sobre as suas memórias e sobre as cenas cotidianas, ou seja, a poesia era, para ele, uma forma de lidar com a possível chegada repentina da morte. Ironicamente, Bandeira viveu até 1968, ultrapassando todas as expectativas do diagnóstico suíço.

Tanto as formas clássicas da lírica ocidental quanto as inspirações vanguardistas, trazidas pelo contexto moderno, fizeram com que Bandeira escrevesse obras singulares e inovadoras no contexto histórico brasileiro. Suas obras literárias são permeadas por uma simplicidade na linguagem e pelo uso do tom coloquial, o que não deu aos seus poemas um caráter empobrecido ou vulgar. Pelo contrário, por meio de seus poemas, Bandeira captou, com recursos aparentemente simples, a complexidade da existência humana e a delicadeza dos dias. Seus poemas, marcados por questões biográficas, carregam uma vida singular e crítica acerca da vida e do mundo e têm, por vezes, um caráter confidencial. A literatura, para Manuel Bandeira, era uma espécie de respiro na vida, um meio de representar a vida, ou o que poderia ser feito dela.

Bosi denomina Manuel Bandeira como “um dos melhores poetas do verso livre em português” (BOSI, 1997, p. 409), e os poemas do livro *Libertinagem*, publicado em 1930 pelo poeta, apresentam claramente o motivo desta denominação. *Grosso modo*, os poemas do livro oscilam entre o forte anseio pela liberdade estética e temática, além de apresentarem forte presença de imagens tipicamente brasileiras, de questões familiares e amorosas que giram em torno de figuras femininas, evidenciando a possível solidão.

A seguir, neste artigo, será pontuado como se dá a presença de imagens na poesia de modo geral e suas significações. Em um segundo momento, será estudado o poema “A poética”, publicado no livro *Libertinagem*, o qual apresenta imagens que representam a estética modernista.

Imagem na poesia?

Segundo Octavio Paz, em *Signos em rotação* (2015), a imagem é “[...] toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema.” (p. 38). Cada imagem ou composto de imagens pode conter inúmeros e distintos significados. A imagem, de acordo com o estudioso, é a cifra da condição humana.

A poesia permite que o poeta afirme que *pedras são plumas*, sem que estes elementos percam seu caráter concreto e singular, ou seja, a imagem criada não faz com que as pedras deixem de ser ásperas e duras, amarelas de sol ou verdes de musgo e nem que as plumas deixem de ser leves e delicadas. Eis a questão “escandalosa” do resultado da imagem quando construída, pois ela “desafia o princípio de contradição” (p. 38) e “Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade.” (p. 38).

A poesia, nesse sentido, é uma linguagem capaz de transcender o sentido de “isto” e “aquilo” e de dizer o indizível, de modo que não se pode separar o seu raciocínio das imagens. Sendo assim, a poesia é ponto de encontro onde nomes e coisas se fundem e são a mesma coisa, um “reino onde nomear é ser.” (p. 44). De acordo com Paz, devemos retornar à linguagem para entender e enxergar como “a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer.” (p. 44).

Em seus postulados teóricos acerca da imagem, Octavio Paz assevera:

As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. Trata-se, pois, de uma verdade de ordem psicológica, que evidentemente nada tem a ver com o problema que nos preocupa. Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras. [...] Neste caso, o poeta faz mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se scandaliza que o poeta diga que a água é cristal [...]. (PAZ, 2015, p. 45)

Por sua vez, o crítico literário e professor Alfredo Bosi pontua, em sua obra *O ser e o tempo da poesia* (2000), que “O corpo das imagens é flexível, surpreendente, móvel, proteico, novo a cada verso” (BOSI, 2000, p. 153). Tanto ele quanto Octavio Paz defendem que, a partir da construção de um conjunto de imagens ou de um corpo de imagens, o poeta mostra-nos o mundo e quem nele vive. Sendo assim, as imagens poéticas revelam o que somos. E além desse poder de revelação do ser, a imagem poética tem o poder de representar a pluralidade da realidade.

Dentro de um poema, o poeta pode apresentar uma cadeira, objeto que têm uma presença real, mas esse modo de apresentar não é a descrição. O poeta coloca a cadeira diante de nós e, desse modo, a imagem representa um momento de sua percepção. Tanto o verso quanto a frase e o ritmo suscitam uma apresentação e não uma representação: o poema recria uma experiência do real por meio da imagem. O leitor, ao ler essa imagem da cadeira, remete às suas experiências cotidianas, inclusive as mais obscuras e remotas. É por isso que Octávio Paz afirma que “O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente.” (PAZ, 2015, p. 47).

Por meio da imagem há uma reconciliação entre nome e objeto, a representação e a realidade. No entanto a imagem, assim como a realidade, tende a ser ambígua, uma vez que não é possuidora de um único sentido. Essa reconciliação seria impossível se o poeta não utilizasse a linguagem e se esta, por intermédio da imagem, não recuperasse sua riqueza e potência originais.

Paz defende que “Um poema não tem mais sentido que as suas imagens.” (p. 47). O sentido das imagens são as próprias imagens, isto é, elas se explicam: “Sentido e imagem são a mesma coisa.” (p. 47). Sendo assim, a imagem é sustentada em si mesma, é o seu próprio sentido, instaurando o que entendemos como a lógica interna do poema.

A experiência poética, segundo o crítico literário e poeta, é irredutível à palavra e, não obstante, só tem como ser expressa por meio da palavra. A imagem é capaz de reconciliar elementos contrários, mas esta reconciliação não pode ser explicada pelas palavras, isso é possível somente pelas imagens. Desse modo, a imagem é um recurso

capaz de ir contra o silêncio que invade tanto o poeta quanto o leitor, cada vez que ambos tentam exprimir as experiências que os rodeiam e que os constituem enquanto seres humanos.

Entretanto, nem todas as imagens são capazes de reconciliar os opostos sem se destruírem. Algumas imagens descobrem semelhanças entre termos que compõem a realidade, ou seja, as comparações; outras contribuem para uma contradição ou algo sem sentido absoluto, o que gera uma denúncia em relação ao caráter irrisório do mundo, do homem e da linguagem; enquanto outras, ainda, revelam-nos uma pluralidade e interdependência do real; e, por fim, há aquelas imagens que realizam as “núpcias dos contrários” (p. 49). Em todas estas imagens distintas, acontece um mesmo processo, o fato de que “a pluralidade do real manifesta-se ou expressa-se como unidade última, sem que cada elemento perca sua singularidade essencial”, ou seja, as “plumas” são “pedras”, sem deixarem de ser “plumas”.

A verdade de um poema apoia-se na experiência poética e esta experiência se expressa e comunica pela imagem, mas o modo de comunicação da imagem não se dá via transmissão conceitual, pois a imagem não explica: “convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la”. Nesse sentido, portanto, o dizer do poeta nasce de uma comunhão poética, segundo Octavio Paz.

A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se *faz* outro. [...] A poesia coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. Poesia é entrar no ser. (PAZ, 2015, p. 50).

Seguindo os pressupostos teóricos descritos de Octavio Paz e de Alfredo Bosi acerca do poema, estudaremos as imagens presentes no poema “Poética”, de Manuel Bandeira, bem como o que elas representam.

As imagens em “Poética”, de Manuel Bandeira: um eu-lírico modernista

POÉTICA

Estou farto do lirismo comedido

Do lirismo bem comportado

Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente
[protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor

Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o
[cunho vernáculo de um vocábulo

Abaixo os puristas

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais

Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção

Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Estou farto do lirismo namorador

Político

Raquítico

Sifilítico

De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si
[mesmo.

De resto não é lirismo

Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante
[exemplar com cem modelos de carta e as diferentes
[maneiras de agradar às mulheres, etc.

Quero antes o lirismo dos loucos

O lirismo dos bêbados

O lirismo difícil e pungente dos bêbados

O lirismo dos clowns de Shakespeare

– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

(BANDEIRA, 2000, p. 32-33).

O poema “Poética”, de Manuel Bandeira, foi publicado originalmente na obra *Libertinagem*, no ano de 1930. Este livro, ao lado do livro *Estrela da manhã* de 1936, é considerado um clássico da poesia brasileira e sua leitura é fundamental para conhecer o trabalho poético de Bandeira.

“Poética” é uma espécie de manifesto contra as desgastadas formas líricas do Romantismo e do Parnasianismo, as quais eram muito apreciadas antes do Modernismo no Brasil. Ao longo de oito estrofes, compostas por versos livres, o eu-lírico se mostra a favor de uma nova linguagem literária, livre da censura tanto dos poetas, ditos como sendo “puristas”, quanto do público leitor. É possível observar, dentro do poema, que toda essa contestação de valores estéticos, estruturais e até temáticos se dá por meio de imagens.

São visíveis os vínculos com a estética modernista presentes em “Poética”. Em um primeiro momento, é possível observar que a estrutura do poema apresenta versos livres. O primeiro verso, por exemplo, é composto por 11 sílabas métricas: “Es/ tou/ far/ to/ do/ li/ ris/ mo/ co/ me/ **dido**” (BANDEIRA, 2000, p. 32). Por sua vez, o segundo verso é composto por oito sílabas métricas: “Do/ li/ ris/ mo/ bem/ com/por/**tado**” (BANDEIRA, 2000, p. 32). Já o terceiro verso, apresenta-se longo e com supressão de pontuação: “Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor” (BANDEIRA, 2000, p. 32). Também é podemos notar que o recurso da repetição é empregado com frequência. Ao longo do poema, há repetições de palavras e reiteraões daquilo que já foi dito, como podemos observar, ainda na primeira estrofe

do poema, a repetição das palavras “do lirismo”: “Estou fato **do lirismo** comedido/ **Do lirismo** bem comportado/ **Do lirismo** funcionário público [...]” (BANDEIRA, 2000, p. 32). Todas essas questões estéticas corroboram para uma construção de imagens de um eu-lírico que nega valores ditos ultrapassados, ou seja, de estéticas literárias anteriores ao Modernismo.

Todos esses elementos estruturais constroem, portanto, a imagem de um eu-lírico e, conseqüentemente um poeta, que preza pela liberdade da forma, tanto defendida pelos modernistas brasileiros. Neste poema de Bandeira em especial, a sílaba poética deixa de ser a unidade de medida fundamental, mas a repetição de palavras, as pausas e as entonações passam a ser mais relevantes, como veremos a seguir no momento de análise do poema, feita a cada estrofe e verso.

Faz-se importante mencionar, ainda, que o crítico literário e sociólogo Antonio Candido, em sua obra *O estudo analítico do poema* (2006), menciona que a rima nunca foi abandonada, nem mesmo pelos poetas modernistas: “No Modernismo, a rima nunca foi abandonada. Mas os poetas adquiriram grande liberdade no seu tratamento. O uso do verso livre, com ritmos muito mais pessoais, podendo esposar todas as inflexões do poeta, permitiu deixá-la de lado.” (CANDIDO, 2006, p. 62). Além disso, Candido destaca que a poesia moderna costuma se apoiar mais no ritmo do que na rima, e esta aparece como súdita daquele.

Em relação ao ritmo no poema modernista, o professor e crítico literário Alfredo Bosi, destaca:

A liberdade moderna dos ritmos, a que corresponde uma grande mobilidade de arranjo da frase, é signo de que de descobriu e se quer conscientemente aplicar na prática do poema o princípio duplo da linguagem: sensorial, mas discursivo; finito, mas aberto; cíclico, mas vetorial. (BOSI, 2000, p. 91).

Desse modo, a linguagem passa movimentar-se em plena embriaguez, transbordando os limites de qualquer métrica poética convencional, investindo em versos de unidades de significação. Bosi assevera, ainda, que os poetas criadores do verso livre,

tais como Fernando Pessoa, Maiakóvski, Whitman, Manuel Bandeira, entre outros, “[...] reatualizaram a sintaxe oral a que deram um novo travo de sinceridade pungente ou irônica” (BOSI, 2000, p. 93), na busca de uma expressão libertadora por meio de seus poemas.

Por sua vez, Antonio Candido destaca que, para a contribuição do ritmo no poema, há homofonias, tais como “a repetição de palavras de frases e de versos, que se chama Recorrência” (CANDIDO, 2006, p. 64), recurso muito utilizado na poesia moderna brasileira. E isto vemos também no poema de Manuel Bandeira, já nos versos da primeira estrofe: “Estou farto **do lirismo** comedido/ **Do lirismo** bem comportado/ **Do lirismo** funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor.” (BANDEIRA, 2000, p. 32 [negritos meus]).

A recorrência das palavras “do lirismo” contribui para a construção imagética de um eu-lírico cansado do lirismo que se comporta de modo ponderado e equilibrado. Nesse sentido, é possível reconhecer uma atitude de negação de valores de estéticas literárias anteriores, tais como a valorização exagerada da forma e da estrutura, da métrica regular e da rima, do encadeamento sintático, ou estilos de textos, tais como o indianista, o urbano ou o regional.

Em relação ao terceiro verso ainda da primeira estrofe, “Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor” (BANDEIRA, 2000, p. 32), há de se comentar que, nesse verso, é apresentado a imagem de um “personagem” comum, a figura de um funcionário público, o qual trabalha em um ambiente burocrático, cumpre horários e honra uma série de formalidades que devem ser cumpridas no cotidiano, tal como o livro de ponto, o que denota um ambiente rígido, isto tudo em função de agradar o chefe. No que tange à estrutura, é possível observar que o verso é extremamente longo e isso dá um caráter quase narrativo, se assim podemos dizer, a ele.

A expressão “manifestações de apreço ao Sr. Diretor”, carrega uma crítica e uma imagem até muito típica do país, que é o clientelismo, meio pelo qual cargos públicos

costumam ser conquistados, quando não conseguidos com base em trocas de favores, votos recebidos e o famoso “puxa-saquismo”. Parece-nos que o eu-lírico, com esta imagem, apresenta-nos uma crítica à ordem vigente, à obediência cega aos mandos deste mundo burocrático e à posição de subalternidade de determinados trabalhadores.

Já na segunda estrofe, composta por um único verso, há: “Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo” (BANDEIRA, 2000, p. 32). A imagem aqui, mais uma vez, é a de um eu-lírico farto daquele lirismo expresso por poetas de estéticas literárias anteriores modernismo, os quais, em seus poemas, faziam uso de um vocabulário muito rebuscado, mais elevado, muitas vezes buscado em dicionários; vocabulário este até de difícil compreensão às vezes.

Faz-se importante notar, ainda, que o verso mencionado acima possui aliterações do fonema /v/ nas palavras “vai”, “averiguar”, “vernáculo” e “vocábulo” e uma forte presença do fonema /a/, como nas nas palavras “farto”, “para”, “vai”, “averiguar”, “dicionário”, “vernáculo” e “vocábulo”, estas duas últimas possuem, ainda, uma rima toante entre elas mesmas. Em sua totalidade, o verso apresenta inteiro trinta sílabas métricas, e isto caracteriza, mais uma vez, a transgressão da tradição em relação ao verso e seu tamanho, o que evidencia que o eu-lírico busca manter o verso livre, característico do Modernismo. Além disso, é apresentado também o seu ponto de vista ideológico, ou seja, a sua crítica ao lirismo comedido e bem comportado, que dá para a poesia um caráter engessado. Nesse sentido, a sua métrica é uma forma de subverter à métrica regular e presar por uma liberdade no seu tratamento.

Na terceira estrofe, também há apenas um verso: “Abaixo aos puristas” (BANDEIRA, 2000, p. 32). Este verso apresenta apenas cinco sílabas métricas, uma quantidade bem pequena se compararmos ao verso anterior, e isto marca a inexistência de uma métrica fixa, isto é, uma liberdade no que diz respeito à extensão do verso. No que tange à imagem, temos o eu-lírico contestando as formas ditas puras e clássicas da poesia. Sendo assim, temos a impressão de que o eu-lírico almeja afirmar a necessidade de uma poética de liberdade. Os puristas são tratados de modo contestatório, em tom de

protesto, para que os procedimentos mecânicos adotados na escrita de poemas sejam abolidos.

A quarta estrofe apresenta três versos livres: “Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais/ Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção/ Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis” (BANDEIRA, 2000, p. 32). No primeiro e segundo versos temos a repetição das palavras “Todas as”, as quais são mudadas para o masculino no terceiro verso: “Todos os”, além da repetição, no meio dos três versos, da palavra “sobretudo”. Estas repetições nos versos e também a ausência de vírgulas antes da palavra “sobretudo” dão margem a uma totalidade que o eu-lírico acredita que deve ser rebaixada. Sendo assim, eu-lírico mantém a sua imagem de contestador das formas puras, de repulsa aos elementos normativos para a escrita de um poema e da ordem que transformam a arte em ato burocrático e mecânico.

A quinta estrofe apresenta cinco versos, também livres: “Estou farto do lirismo namorador/ Político/ Raquítico/ Sifilítico/ De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo” (BANDEIRA, 2000, p. 32). Novamente, há uma imagem de um eu-lírico farto da mecanização da poesia, das formas prontas e das regras estipuladas por estéticas literárias. Esta imagem é, inclusive, reiterada em todas as estrofes.

Faz-se importante observar a adjetivação atribuído ao lirismo pelo eu-lírico: “namorador”, “Político”, “Raquítico”, “Sifilítico”. A utilização do adjetivo “namorador” dá ao lirismo uma característica de sentimental, idealizado e com teor de amor constante. O adjetivo “Político”, por sua vez, parece remeter ao engajamento político dos poetas, o qual busca denotar amor à Pátria. Por fim, os adjetivos “Raquítico” e “Sifilítico” remetem ao ambiente expresso na poesia romântica, mergulhada estado doentio, debilitado e solitário. Todos esses adjetivos atribuídos ao lirismo contribuem para a construção da imagem de um lirismo ultrapassado, de acordo com a opinião do eu-lírico. Com o uso dos adjetivos, o eu-lírico parece caracterizar os principais aspectos abordados pelos poetas românticos, os quais dão vida a um lirismo que ele diz estar farto.

Vale mencionar que o fato de o eu-lírico estar farto do lirismo de estéticas literárias anteriores ao Modernismo é reiterado ao longo do poema mais de uma vez. Na primeira estrofe, em seu primeiro verso (“Estou farto do lirismo comedido”); na segunda estrofe, em seu único verso (“Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo”); na quinta estrofe, em seu primeiro verso (“Estou farto do lirismo namorador), o eu-lírico dá destaque à sua imagem de ser desconte em relação às formas e temáticas poéticas existentes. Ainda na quinta estrofe, nos versos que possuem apenas adjetivos (Político/ Raquítico/ Sifilítico”), temos elípticos as palavras “Estou farto”, mas semanticamente elas se fazem presentes, de modo a caracterizar a sua insatisfação.

O descontentamento do eu lírico em relação ao modo de lirismo que foi vigente na poesia se dá por meio de imagens e são estas imagens que constroem um sentido do poema, isto é, a sua própria interpretação possível. Nesse trato das imagens, a adjetivação é um recurso de extrema importância, uma vez que constrói a imagem de um eu-lírico farto, cansado e incomodado, mas severamente favorável à liberdade poética e artística, tanto no que diz respeito ao trato da forma quanto no trato do tema de poemas.

Na sexta estrofe, de dois versos livres, temos o eu-lírico explicando o porquê de não considerar lirismo, de fato, aquele que ele adjetivou na estrofe anterior: “Do resto não é lirismo/ Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes maneiras de agradar às mulheres, etc” (BANDEIRA, 2000, p. 32)

Na sétima e penúltima estrofe há: “Quero antes o lirismo dos loucos/ O lirismo dos bêbados/ O lirismo difícil e pungente dos bêbados/ O lirismo dos clowns de Shakespeare” (BANDEIRA, 2000, p 32-33). Nestes quatro versos de métrica livre, o eu-lírico expõe o lirismo que deseja, que é livre, solto, sem formalidades. Ao mencionar os “clowns de Shakespeare” remete-nos à imagem de palhaços, artistas estes que são burlescos, cômicos, satirizam, fazem rir, ou seja, propagam a felicidade ou até a ironia, sem se preocuparem com formalidades e especificidades estéticas. Nestes versos há, novamente, a presença das repetições das palavras “O lirismo” e “bêbados” que reforçam

esse lirismo almejado e julgado como ideal. Além disso, tais repetições dão ritmo e musicalidade ao poema, sem a presença de rimas. A imagem presente é de alguém desejoso de uma nova estética literária que possua um lirismo mais libertário.

O último verso sintetiza o poema: “ – Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.” (BANDEIRA, 2000, p. 33). Aqui temos o eu-lírico fazendo uma negação, na qual afirma a sua insatisfação em relação aos valores estéticos tradicionais, estipulados e pré-moldados. Neste verso, temos a imagem desse eu-lírico inquieto e incomodado com a falta de liberdade desse lirismo que não é liberto, que é preso aos pressupostos estéticos tradicionais. Ele quer apenas o lirismo que é livre, aquele que pode usar a arte poética de modo autêntico e sem amarras. Ainda vale mencionar que, neste verso, temos a única pontuação existente ao longo de todo poema, o ponto final, pois não há nem mesmo a existência de vírgulas para marcar pausas, estas se dão pelo efeito rítmico dos versos, o que demonstra também a falta de rigor e preocupação excessiva com as normas ortográficas e a liberdade para que o ritmo marque suas pausas sonoramente.

Em suma, o eu-lírico do poema apresenta imagens que o definem como defensor do lirismo libertador, o qual é reflexo da proposta estética do Modernismo brasileiro. Essa imagem de defensor da liberdade poética e de contestador das estéticas tradicionais, se dá por manifestações espontâneas, mas não inconscientes, acerca do fazer poético. No entanto, as imagens do poema não só mostram esse eu-lírico e sua quase crença no modernismo, se assim é possível dizer, como também dá uma visão geral do que buscava a estética modernista brasileira e seus poetas. E tudo isto vai de encontro com o que Paz (2005) pontua acerca das imagens no poema, pois, para ele, as imagens são a expressão genuína da visão e da experiência do mundo do eu-lírico.

Considerações finais

De acordo com Alfredo Bosi (2000), estudar um poema não pode ser simplesmente fixá-lo em um momento histórico ou estético, uma vez que isto não basta para conhecer a história operante em cada poema:

Contextualizar o poema não é simplesmente datá-lo: é inserir as suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional; uma trama em que o eu lírico vive ora experiências novas, ora lembranças de infância, ora valores tradicionais, ora anseios de mudança, ora suspensão desolada de crenças e esperanças (BOSI, 200, p. 13).

Ao nos atentarmos para as imagens e até mesmo os pensamentos do eu-lírico de “Poética”, podemos perceber que este possui uma postura muito semelhante à de um manifestante, não por questões políticas propriamente ditas, mas poéticas. Ele defende a lírica sem formalidades e sem estruturas pré-determinadas, sem palavras rebuscadas que foram retiradas de dicionários e sem obrigações temáticas. Ao defender suas ideias, reforça-as por meio de repetições de palavras, as quais dão ritmo e musicalidade no poema, sem uso das rimas. Desse modo, sua criação poética é movida por um recurso rítmico que se dá por repetições, que parecem ser movidas por impulso, mas que são conscientes e próprias da língua portuguesa, pois costumamos reforçar o que dissemos através da repetição.

Imagens de descontentamento, de cansaço, de inquietação em relação às estéticas literárias fixas e tradicionais são criadas pelo eu-lírico, pois ele deseja que o lirismo seja libertador, sem amarras, sem regras. Tudo isto é o que corrobora para uma construção daquilo que chamamos de Modernismo brasileiro. O eu-lírico apresenta um momento no qual clama-se por novas experiências poéticas, fazendo ruptura com valores tradicionais. O poema “Poética”, ou sua verdade, apoia-se, portanto, na experiência poética e esta experiência expressa-se e comunica-se pela imagem. Ao ler esse texto poético é como se o eu-lírico nos convidasse a reviver o espírito modernista de vanguarda, recriá-lo e revivê-lo. Espírito este importante, de acordo com Mário de Andrade, em “O Movimento Modernista”, uma vez que o Modernismo não foi somente um movimento estético, mas também um espírito revolucionário, pois seu contexto social exigia o engajamento na arte e na vida:

A transformação do mundo [...] bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, [...] impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a

remodelação da Inteligência nacional. Isso foi o movimento modernista” (ANDRADE, 1974, p. 231).

Mario de Andrade (1974, p. 242) enumerou, ainda, três princípios fundamentais do Modernismo no Brasil, são eles a conquista da liberdade de pesquisa estética, a atualização da inteligência artística nacional e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Para ele, esses três princípios eram responsáveis pela conquista da independência do Brasil em termos artísticos e intelectuais, criando-se, assim, uma literatura nacional e atual. Seguindo o mesmo raciocínio, Álvaro Lins ressalta que somente uma literatura feita com liberdade, buscando material na cultura local pode ser atual e, de fato, nacional: “[...] não podemos aspirar a uma posição internacional enquanto não tivermos levantado uma forte, nítida e bem caracterizada fisionomia nacional” (LINS, 1967, p. 118)

O eu-lírico de “Poética” apresenta-nos a sua imagem, ou seja, ele mesmo enquanto criador poético modernista e, por consequência, as imagens que representam o Modernismo brasileiro enquanto estética literária. Exemplo disso é quando o eu-lírico, na última estrofe do poema, assevera que não quer saber do lirismo que não é libertação, o qual não pode ser caracterizado como comedido, comportado, voltado para os vocabulários do dicionário etc. A criação poética, nesse contexto modernista, precisa de liberdade, seja ela formal, estética e/ou temática. Nesse sentido, as imagens existentes no poema de Bandeira contribuem para a construção de um todo poético que evidencia a face de uma poética libertadora. Por meio da construção imagética, a representação do Modernismo se dá. Sendo assim, as imagens do poema são o meio pelo qual se dá a sua interpretação, isto é, as imagens são o próprio sentido do poema.

E conforme defende Octavio Paz, a verdade do poema, ou melhor, a verdade possível de um poema, apoia-se na própria experiência poética pela qual este se expressa e se comunica. Essa expressão e essa comunicação só é possível pela imagem, uma vez que ela não explica autoritariamente um poema e seus sentidos, mas convida o leitor a

viver e reviver o sentido do texto poético, o que dá vida a um belo e necessário exercício de comunhão poética.

Como mencionado anteriormente, “Poética”, de Manuel Bandeira é uma espécie de manifesto contra as desgastadas formas líricas, tais como as existentes nas estéticas do Romantismo e do Parnasianismo. As imagens apresentadas pelo eu-lírico corroboram para a apresentação do Modernismo como estética liberadora, no sentido de contestar valores estéticos e até temáticos tradicionais e fixos, prezando por uma maior liberdade de escrita e linguagem literária.

Referências

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974. p. 231-254.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem & Estrela da manhã**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 200, p. 32-33.

BOSI, Alfredo. **Histórica concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1997, p. 375-413.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CANDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. 6ª Ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

LINS, Álvaro. Por uma história literária do Brasil e por uma literatura brasileira. In: _____. **Filosofia, história e crítica na literatura brasileira**: Afrânio Peixoto, João Ribeiro, José Veríssimo, Mário de Andrade, Lúcia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967, p. 113-123.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 35-50.

O SAGRADO, O PROFANO E O MONSTRO: LA MISA DEL OGR0

Juliana Pedroso Minossi*

Washington Batista Leite**

RESUMO: Não há um dado preciso de quando começam as práticas religiosas e não houve no mundo alguma sociedade destituída de religião. Nem o Iluminismo com seu vasto peso histórico foi capaz de chegar perto de dissolver tais práticas. Este artigo tem como objetivo discutir alguns aspectos do conto paraguaio “La misa del ogro” da escritora Josefina Plá. Propõe-se pensar as relações entre o sagrado e o profano que perpassam nossa existência e como uma tarefa necessária para ler o conto. Sendo assim, caberá aqui relacionar a presença da figura do monstro (ogro) no conto, pensando na relação do personagem com os processos de entendimento e profanação do sagrado. Como aparato teórico, utilizaremos os estudos sobre o conto de Piglia (1996) e de Maria (2004); sobre o mito, o sagrado e o monstro de Jeha, Nascimento (2009) e Fonseca, Neto (2015); sobre progressão narrativa Koch (2002).

Palavras-chave: Josefina Plá. Sagrado. Profano. Ogro.

RESUMEN: There is no precise information as to when religious practices begin, and there has been no society devoid of religion in the world. Neither has the Enlightenment with its vast historical weight been able to come close to dissolving such practices. This article aims to discuss some aspects of the Paraguayan tale "The Mass of the Ogre" by the writer Josefina Plá. It is proposed to think the relations between the sacred and the profane that permeate our existence and as a necessary task to read the story. Therefore, it is necessary to relate the presence of the figure of the monster (ogre) in the story, thinking about the relationship of the character with the processes of understanding and desecration of the sacred. As a theoretical apparatus, we will use the studies on the tale of Piglia (1996) and Maria (2004); about the myth, the sacred and the monster of Jeha, Nascimento (2009) and Fonseca, Neto (2015); on narrative progression Koch (2002).

Palabras-clave: Josefina Plá. Sacred. Profane. Ogre.

1. INTRODUÇÃO

* Acadêmica de pós-graduação no Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens (PPGMEL) na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

** Acadêmico de pós-graduação no Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens (PPGMEL) na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: tonbatistta@gmail.com

Quando estudamos linguagens ou lemos um texto literário, contemplamos de diversas maneiras as mais variadas manifestações da expressão humana. Sendo assim, observamos também as manifestações simbólicas e religiosas com sua composição e que, segundo Agamben (2007), somente pelo ato da profanação há a restituição dos objetos sacralizados ao uso dos homens, sendo capaz de então abolir tal divisão, que separa o divino do homem.

O conto “La misa del ogro” foi escrito pela autora Josefina Plá. O texto trabalhado se encontra no livro *Cuentos Completos*, organizado por Miguel Ángel Fernández no ano de 1996. Plá teve grande influência sobre a literatura latino-americana, especificamente no Paraguai, com uma produção vasta e dedicada desde a investigação do passado do Paraguai até a escrita de contos como “La misa del ogro”.

Em nossa análise, separaremos o artigo em alguns momentos: o primeiro para destacar o sagrado e o profano, mais especificamente a figura do “ogro”, trabalhando a representação do personagem dentro da obra e seus merismas; em um segundo momento trabalharemos a progressão narrativa; e nossa última visada será pelo viés de observação de dois casos dentro do conto.

2. O OGRO E O PADRE

Logo no início da leitura do conto, podemos pontuar uma indagação pelo título proposto pela escritora, “A misa do ogro”²⁶. O religioso aqui é nítido, mas gostaríamos de destacar a relação da palavra “misa” e “ogro”, pois sugere uma antítese, alusão a termos distantes ou contraditórios, todavia, são mais próximos do que aparentam.

A misa é uma prática religiosa que vem desde a antiguidade, sendo posta como o momento do fiel exercer uma relação de proximidade com a entidade divina, num exercício de estabelecimento de um constante contato com o sagrado de sua vida cotidiana com uma vida simbólica. Em contraponto, o ogro, mesmo que em um primeiro momento seja relacionado a uma figura fantástica, como um mito, e por vezes distantes do mundo religioso, no conto de Josefina não o é.

²⁶ La misa del ogro, (tradução nossa).

Os mitos são narrativas orais populares que durante muito tempo não foram tratados como invenção, “[...] o mito designa, ao contrário, uma ‘história verdadeira’ e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo” (Eliade, 2007: 07). Esse caráter sagrado e significativo marca a origem do termo “ogro” como controversa. Em sua origem, do latim *orcus*, temos como significado a palavra “inferno” ou “divindade infernal”; do alemão, temos *ögr*, que significa “feio” ou “muito desajeitado”.

Nos contos populares, o ogro é um monstro lendário que possui como uma de suas características, tem a aparência grotesca e gigante (homem maior que o normal), ou aparência amedrontadora e tem o hábito de devorar seres humanos. A figura mitológica era chamada de *orc*, em algumas grafias do inglês ou francês chamado de *ogre*. E em alguns momentos é associado ao bicho-papão, figura assustadora de crianças. A palavra em sentido figurado, indica pessoa corpulenta, que possui atitudes rudes e não possui um comportamento adequado em ocasiões sociais, “[...] o monstro seria, dessa forma, um artifício para rotular as infrações desses limites sociais”. (JEHA; NASCIMENTO, 2009, p.7).

No conto de Plá, observaremos as características do ogro citadas acima equivalidas na figura do padre, dentre elas: mal humorado (p.168); era forte (p.168); velho (p.168); sem muitos cabelos brancos (p.168); queimado de sol (p.168); sobrancelhas espessas (p.168); olhos franzidos, pretos e hostis (p.168); olhar negro de enxofre por trás de pálpebras baixas (p.168); voz bronca e desagradável (p.168); desajeitado (p.169); energúmeno (p.169); a cara escura e eriçada (p.171); A cara de devorador de crianças (p.171); cheiro sujo da humanidade, com algo de selvagem (p.172); (PLÁ, 1996)²⁷.

Somadas a esses atributos, no conto encontramos, ainda, ações não condizentes ao imaginário que se tem da figura de um padre: “[...] dava socos, os quais um deles me alcançou (p.169); Fez voarem meus óculos a dois metros – Sorte que não se

²⁷ mal humor (p.168); era fortachón (p.168); viejo (p.168); sin demasiadas canas (p.168); quemado de sol (p.168); ceño muy espeso (p.168); ojos fruncidos, negro y poco amistoso (p.168); mirada de azufre negro agazapada tras cejas y párpados fruncidos (p.168); voz bronca y desagradable (p.168); torpe (p.169); energúmeno (p.169); manazas brutas (p.171); la cara obscura y cerdosa (p.171); Una cara de comeniños (p.171); olor de humanidad sucia, con algo de salvaje (p.172);²⁷ (tradução nossa)

quebraram (p.169); não sabia sequer o texto da missa, ou se o soube alguma vez o havia esquecido. Lançava palavras e frases e as falava de forma irreconhecível (p.169); Confundia a ordem dos atos; balbuciava; por vezes, parou por um instante; mastigava um vocábulo ou o lançava (p.169); com punho apertado deu um soco formidável na testa da velha, que caiu para trás, submersa em suas vestes.”(PLÁ, 1996)²⁸.

Ao analisarmos comparativamente o conto, elencando características do ogro e características não condizentes ao padre, construímos um quadro comparativo que expõe o campo da expressão como uma “imitação” para recriar a imagem do ogro nas atitudes do padre, ou seja, o padre como a figuração do ogro. Esta imitação, para Aristóteles, faz parte da condição humana, como se as atitudes fossem um simulacro de um ogro.

Entendemos sobre como o ogro no conto é um *constructo* de ações e características não condizentes ao que se espera de um padre. O sagrado e o profano são postos em cheque de maneira que cria-se expectativas projetadas pela sociedade para tanto o padre e o ogro devem agir e ser.

3. PROGRESSÃO NARRATIVA

Ao observar, anteriormente, o processo de recriação da imagem do ogro na figura do padre, reconhecemos uma construção textual – a que chamamos de progressão narrativa - que possibilitou que a figura do ogro de certa forma se edificasse.

Do termo progressão podemos inferir uma ideia de avanço, no nosso caso, dentro de um texto literário. Para nos auxiliar com a questão da progressão narrativa, recorreremos ao texto de Koch (2002), que a caracteriza como uma sequência de

[...] procedimentos lingüísticos por meio dos quais se estabelecem, entre os segmentos do texto (enunciados, partes de enunciados,

²⁸ [...] daba monotazos, de los cuales alguno me alcanzó (p.169); me echó los lentes a dos metros – surte que no se rompieron (p.169); no sabía siquiera el texto de la missa; o si lo supo alguna vez, lo había olvidado. Se saltaba palabras y frases, o las decía en forma irreconocible (p.169); confundia el orden de los actos; farfullaba; se detenía a veces un instante; masticaba um vocablo o se lo saltaba (p.169); con el puño cerrado dio un formidable puñetazo en la frente a la vieja, que cayó de espaldas, submergida en sus polleras (p.170); (tradução nossa)

parágrafos e mesmos sequências textuais) diversos tipos de relações semânticas e/ou pragmático-discursivas, à medida que se faz o texto progredir. (KOCH, 2002, p.121).

Ainda, a autora garante que, além de repetições devem ser feitos acréscimos de informações relevantes para a construção do texto, o que auxilia na ideia de continuidade. “[...] A progressão textual, por sua vez, necessita garantir a continuidade de sentidos, o constante ir- e- vir entre o que foi dito e o vir-a-ser dito responsável pelo entretecimento dos fios do discurso” (KOCH, 2002, p. 131)

Assim, para melhor visualizarmos a progressão narrativa, estabelecemos uma divisão em quatro tópicos:

- Estranhamento;
- Identificação;
- Motivo/causa;
- Redenção.

O primeiro intitulado estranhamento, acontece no momento em que se inicia a leitura da narrativa... E é nesse momento em que o narrador apresenta ao leitor o personagem do padre. E podemos julgar, de certa forma, que essa progressão narrativa a qual nos referimos pode ser comprovada a partir da experiência do narrador.

Inicialmente nos deparamos com a descrição física do padre e posteriormente com os procedimentos incomuns adotados por ele na execução da missa. O narrador do conto participa todos os anos das festividades em Caacupé: “fui na festa de Caacupé. Eu vou a Caacupé cada festa da Virgem...²⁹”, e apresenta marcas de outro evento paraguaio de dois grandes times em Cerro-Olimpia, explanando sobre a grosseria ao entregar a hóstia como se entregasse bilhetes do jogo de futebol: “O padre repartia os pedaços de hóstia como si repartisse entradas na bilheteria de futebol, em um dia de encontro Cerro-Olimpia”³⁰; era um padre diferente, pouco dócil e rude nas atitudes.

²⁹ Fue en la fieste de Caacupé. Yo voy a Caacupé cada fiesta de la Virgen... (tradução nossa).

³⁰ El padre repartia los fragmentos de hóstia como si repartiese entradas em la boletería de fútbol, um día de encuentro Cerro-Olimpia. (tradução nossa).

Ao final da missa, o narrador segue o dia perguntando às pessoas se conhecem o tal padre e, diante das negativas recebidas, o narrador desenvolve uma obsessão pelo padre. Ao passar das horas do dia, o narrador, já desistindo de encontrar o padre, decide ir ao bar. Lá, em sua terceira cerveja, reconhece a voz do padre, que pede sua bebida. O rapaz dirige-se ao homem, que também o reconhece e lhe oferece um gole de sua bebida.

E é nesse momento que ocorre a identificação, “me sentei junto a ele. E ali adivinhando às vezes, outras deixando por conta das lacunas de seu relato, soube quem era. O que era” (PLÁ, 1996, p.172)³¹. O narrador, então, deixa de pensar no padre em uma figura divina que falhou e passa a enxergá-lo enquanto figura humana e pecadora.

Seguido da identificação, podemos encontrar os motivos/causa que tornaram a figura sagrada do padre em profana.

Contou-me isto e muito mais, e como, sem dar-se conta, desesperado, sozinho, sem gesto solidário nem palavra amiga, rodeado da injustiça e a crueldade por um lado, e a covardia e a hipocrisia pelo outro, um dia fraquejou. E caiu no pecado da carne. E como caíram para cima seus inimigos. E como conseguiram que o padre abandonasse a licença e arrancasse a batina com a qual havia feito uma segunda pele. (PLÁ, 1996, p 174-175)³²

E por fim, o processo do padre tornar-se ogro é fruto da relação dos homens; por um (re)conhecimento das causas; de certa forma vemos na figura do ogro/padre a relação direta do profano com o sagrado. A redenção do padre se dá na profanação causada pelos homens, e é assim que o padre vê essa situação, ao afirmar que “é menos perigoso pecar contra Deus do que contrariar os homens” (PLÁ, 1996, p.175).³³

³¹ Me senté junto a él. Y allí adivinando a veces, otras llenando por mi cuenta los huecos de su relato, supe quién era. O qué era. (tradução nossa).

³² Me contó esto, y mucho más, y como, sin darse cuenta, desesperado, solo, sin gesto solidário ni palabra amiga, rodeado de la injusticia y la crueldade por un lado, y la cobardia y la hipocresía por el otro, un día flaqueó. Y cayó en el pecado de la carne. Y cómo se echaron encima entonces sus enemigos. Y cómo consiguieron que la Curia le quitase las licencias y le arrancase la sotana con la cual se había hecho un segundo pellejo. (tradução nossa)

³³ Siempre será menos peligroso pecar contra Dios que contrariar a los hombres. (tradução nossa)

4. AS NARRATIVAS ORAIS

Outro aspecto que nos detivemos na análise do texto foi pensar na questão das narrativas orais. Ao longo da história da humanidade contamos com essas narrativas, já “cristalizadas na tradição oral dos povos e atuantes como transmissoras de ensinamentos morais, valores éticos, concepções de mundo se fortalecem “na memória de consecutivas gerações, a cada noite, a cada serão, espécie de legado passando de pai a filhos” (FONSECA; NETO, 2015, p. 258).

Podemos pensar nos tópicos anteriores. Que desde a figura do ogro, já podemos estabelecer relação aos contos infantis e às narrativas orais. E, conseqüentemente, pensando na ideia de legado moral, que, “tem sua origem no inconsciente coletivo e é transmitido por meio da memória oral popular, alimentada das condições morais manifestas em narrativas como as da origem do mundo, dos primeiros homens etc” (FONSECA; NETO, 2015, p. 258).

Podemos considerar o conto de Plá como um registro de uma narração oral, uma vez que o narrador do conto reforça, a todo momento, a ideia de contar sua história a alguém e, por isso, tenta se abster de alguma culpa da imagem de uma história não verdadeira, “acreditem em mim se quiserem, e se não quiserem não acreditem. E não me estranha não acreditarem porque às vezes eu mesmo não acredito” (PLÁ, 1996, p. 167)³⁴ e ainda: “seu nome não me disse, ou se me disse, o esqueci” (PLÁ, 1996, p.173).³⁵

Apesar de não confiável, o narrador está familiarizado com narrativas múltiplas e se identifica com elas,

Eu me misturo com as pessoas e eu fico onde e com essa ousadia que Deus deu-me pergunto todos e cada história que ouço é como não dormir o resto do ano; mas eu adoro isso. E depois de ouvir tantas histórias diferentes e extraordinárias, parece que já deve estar curado do medo; mas desta vez eu lhe digo que não sei como foi. Eu não posso esquecer; e às vezes eu penso que foi nada mais que um pesadelo que tive. (PLÁ, 1996, p.167)³⁶

³⁴ “Me creen ustedes si quieren, y si no quieren no me creen. Y no me extraña si no me creen, porque a veces yo mismo no lo acabo de creer. Y no me creen, porque a veces yo mismo no lo acabo de creer.” p.167 (tradução nossa)

³⁵ Su nombre no me lo dijo, o si me lo dijo, lo olvide. (tradução nossa)

³⁶ Yo me mezclo con la gente y me meto por dondequiera y com esta cara dura que Dios me dio pregunto a todo el mundo, y escucho cada historia que es como para no dormir el resto del año; pero a mi me encanta.

O narrador conta ao leitor e ao mesmo tempo explica dentro de parêntesis algumas peculiaridades da narrativa que revelam muito do narrador. E nisso “ há um resquício da tradição oral nesse jogo com interlocutor implícito [...] não é o narrador oral que persiste no conto, mas a sombra daquele que o escuta”. (PIGLIA, 2004, p. 101).

Esses trechos explicativos, “E não digo nada dos meus cinco anos de seminário (PLÁ, 1996, p.167)³⁷ e “será que nunca me convenço de que fiz bem em não ser padre. E há dias em que me parece que talvez seria melhor voltar ali” (PLÁ, 1996, p.168)³⁸, tais apontamentos, contribuem para que pontuemos que os argumentos expostos contam uma história por trás da história.

Partindo do princípio de múltiplas histórias, ou melhor, na esteira de Piglia (2004) que todo conto possui duas histórias, o narrador faz o uso de casos durante a narrativa. Podemos assim partir do princípio de que temos algumas narrações/histórias, como por exemplo, a do “comisario” e da “huérfana”. Entretanto, optamos por focar em apenas duas: a primeira narrativa que é a contada pelo narrador acerca do encontro com o ogro/padre; a segunda narrativa diz respeito, sim, à indignação e à frustração com os homens, perpassado pela frustração e indagação sobre o sagrado e ao ver tamanha hipocrisia e idiossincrasias que regiam tal harmonia fantasiosa que criara quando servia as doutrinas e dogmas impostos.

Ampliamos nossas considerações observando como a autora consegue de “maneira particular de rematar suas histórias sempre com um eficaz efeito de clausura e de inevitável surpresa”. (PIGLIA, 2004, p. 97), e a maneira do personagem se incluir e contar se aproxima muito da oralidade.

Y después de escuchar tantas historias diferentes y extraordinárias, parece que debería estar ya curado de espanto; pero esta vez les digo que no sé como fue. No puedo olvidarme; y otras veces creo una pesadilla nomás lo que tuve.” p.167 (tradução nossa)

³⁷ y no digo nada de mis cinco años de seminário p.167 (tradução nossa)

³⁸ será que nunca me convenzo de que hice bien em no ser cura. Y hay días em los que me parece que tal vez sería mejor volver allí. p.168 (tradução nossa)

Pensando no legado das narrativas orais, que, como constatado por Maria (2004) em sua leitura de Wladimir Propp, apresentam estrutura comum, apresentam-se como arquétipos.

Propp constatou que os personagens dos contos, variando em idade, sexo, características gerais, etc., realizam, em estórias distintas, ações idênticas ou equivalentes. Lembrando as velhas estórias ouvidas em minha infância ou que tive oportunidade de ler, encontro, nas luzes da memória, argumento comprobatório. Quantas não foram as estórias em que havia a presença de um herói e uma interdição, uma proibição, uma certa lei que ele não poderia infringir. Chapeuzinho não devia passar pelo bosque ao ir à casa da vovó. Os cabritinhos não podiam abrir a porta, também por causa do lobo que rondava as redondezas. E quantos outros... e quanto a diversas interdições: não olhar para trás, não falar com ninguém, não provar do fruto de tal ou qual árvore, etc..., etc..., etc..., vestimentas diferentes para uma mesma função, conforme a terminologia propiana (MARIA, 2004, p.15-16).

Esses arquétipos, em suma, atuam como transmissoras de valores, ao qual podemos relacionar os finais moralizantes das fábulas infantis, por exemplo. Todavia, no conto de Plá, se distancia dessa ideia. No conto encontramos personagens arquétipos que caminham para o ensinamento de valores morais: “Estão ocupados demais com seus pecados para ocuparem-se com os pecados dos demais”³⁹ e “padre ou não padre, sempre será menos perigoso pecar contra Deus do que contrariar os homens.”⁴⁰

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das reflexões apresentadas, podemos observar que a construção de sentidos no conto perpassa pela construção de todas as análises apresentadas nos tópicos, uma vez que temos a representatividade do sagrado e do profano com a metáfora do padre

³⁹ Están demasiados ocupados com sus pecados, para ocuparse de los pecados de los demás. (tradução nossa)

⁴⁰ Cura o no cura, siempre será menos peligroso pecar contra Dios que contrariar a los hombres. (tradução nossa).

na figura de ogro. Entendemos que o monstro/ogro ajuda a manter a progressão narrativa como um jogo de comparações de atitudes.

Observamos também que a progressão narrativa edifica as narrativas orais. A contação e as marcas de oralidade resultam na interação progressiva dos acontecimentos que compõem o poder simbólico sagrado em contrapartida do profano. Sendo assim, a narrativa passa pelo estranhamento ao narrador, desde o título às primeiras linhas, a sensação de desconforto, a identificação da causa que leva o leitor ao motivo de tal organização proposta pelo autor, e, finalmente se rende as histórias dentro da história.

Entendemos que no conto nossa experiência com a narrativa oral, “apesar da mecanização do cotidiano, um reencontro do homem com ele próprio, com o sagrado, com o seu passado mais distante, sendo um signo cultural que determina comportamentos e formas de organização social baseados na sabedoria repassada pelos antepassados desde as mais antigas tradições”. (JEHA, 2009, p. 19).

Para concluir, entendemos que a figura do sagrado na obra é debatida e podemos voltar nosso olhar às indagações de como a metáfora do monstro e do profano dentro do âmbito da missa podem nos ligar pela ideia que a metáfora representa, os “monstros revelam o avesso da nossa concepção do real, apontando desencontros entre categorias. Eles funcionam como metáforas, indicando uma semelhança entre coisas dessemelhantes” (JEHA, 2009, p. 20), como acontece com o padre.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. O que é dispositivo. In: _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, pp. 27-51.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rounet. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 297p.

ELIADE, Mircea. A estrutura dos mitos. In: *Mito e realidade*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FONSECA, Ciro Leandro Costa; NETO, Pedro Fernandes de Oliveira. O SAGRADO NO CONTO ORAL “A LENDA DA MOÇA DA PEDRA ENCANTADA”: MITO E REALIDADE NA VIVÊNCIA SERTANEJA. In: *Revista Estação Literária*. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina: Londrina. Vol. 13 (jan-jun/2014). on-line: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/>, 2015.

JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei. *Da fabricação de monstros*. Julio Jeha, Lyslei Nascimento, orgs. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. p. 205.

JEHA, Julio. Das origens do mal: a curiosidade em Frankenstein. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei. *Da fabricação de monstros*. Julio Jeha, Lyslei Nascimento, orgs. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. p. 205.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2002.

LAFRANCO, Giovanni. Norandino en Lucina worden door de oger ontdekt, Giovanni Lanfranco, 1624. Disponível em <Giovanni Lanfranco Norandino and Lucina Discovered by the Ogre.jpg> Acesso às 12h43min em 20 MAI 2017.

MARIA, Luzia de. *O que é conto*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLÁ, Josefina. *Cuentos Completos*. Org. Miguel Ángel Fernández. Asunción, PY: Editorial El Lector, 1996.

POESIA LÍRICA: PROBLEMAS CONCERNENTES À DEFINIÇÃO DE GÊNERO E À SUBJETIVIDADE

Andrio J. R. dos Santos*

Resumo: Diversas questões envolvem o problema da definição do gênero lírico, sobretudo, aquelas concernentes à diferença essencial entre a poesia originária da Grécia arcaica, essencialmente oral, e aquela que firma suas origens entre o período helenístico e o augustano, a partir da organização de coleções líricas. Neste artigo, pretendo discutir questões concernentes a definição do gênero lírico, levando em conta a definição dos tipos de poesia convencionalmente considerados “líricos”. Nesta discussão, também trato do problema da subjetividade, frequentemente considerada como uma característica definidora da lírica. Para tal, abordarei a obra de autores como Francisco José Freire (1748), que parte de uma noção poética clássica, e Paul Allen (1994) e Ullrich Langer (2015), que tentam resolver os problemas teóricos concernentes à lírica, em caráter anacrônico.

Palavras-chave: Lírica, Gênero, Subjetividade, Grécia arcaica, Pré-modernidade.

Abstract: There's several questions concerning the problem of the definition of the lyric genre, especially those concerning the essential difference between the poetry originated in archaic Greece, essentially oral, and that one, which emerges between Hellenistic and Augustan period, by the organization of lyric collections. In this paper, I aim to discuss issues concerning about the definition of the lyric genre, taking in hand the definition of those types of poetry frequently considered “lyric”. In this sense, I also take the subjectivity problem in account, which is usually considered as a lyric determining feature. To this end, I approach the work of authors like Francisco José Freire (1748), who writes from a classical point of view, and Paul Allen (1998), and Ullrich Langer (2015), who tries to solve the theoretical questions related to lyric by an anachronistic matter.

Keywords: Lyric, Genre, Subjectivity, Archaic Greece, Early modern period.

INTRODUÇÃO

A poesia de gênero lírico da Antiguidade Clássica é frequentemente caracterizada de forma anacrônica. Convencionalmente, compreende-se por lírica um poema de expressão individual e subjetiva, relativamente atrelada à ideia de uma reflexão,

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários - da Universidade Federal de Santa Maria, RS. E-mail: andriosantoscontato@hotmail.com

por parte de um “eu” particular, sobre temas da ordem do emocional. Essa concepção é sustentada por diversos críticos, entre eles Bruno Snell (2005), que discute a questão da lírica em relação ao problema das definições de gênero na teoria da literatura. Todavia, a ideia de uma expressão particular e íntima tem raízes no século XVIII, sendo, essencialmente, moderna. A poesia lírica – ou aquilo que hoje é convencionalmente chamado de lírica – possuía fins utilitários na Grécia arcaica, era parte das práticas cotidianas da Pólis. A lírica, surgida ainda em uma cultura oral, era cantada, tinha função social, e não subjetiva. Algo contrastante com a ideia de poesia na modernidade, período em que esta perdeu sua finalidade prática.

Desse modo, como compreender a caracterização do gênero lírico na Grécia arcaica? Ou ainda, seria possível tratar da lírica como um gênero unitário? O primeiro problema apresenta-se justamente através da definição, pois o gênero lírico na Grécia antiga, conforme é convencionalmente compreendido, caracteriza-se através da exclusão. Ou seja, tudo o que não se relaciona ao cômico, ao trágico e ao épico é entendido, em uma definição geral, como “lírico”. Dessa forma, a ideia de lírica é fluida, composta por diversos subgêneros e suas respectivas caracterizações, como a elegia ou a ode. Mas essa definição anacrônica se dá justamente pelo caráter fragmentário dos textos gregos arcaicos, que ecoa algo de uma caracterização bruta, alquebrada, que atrai o gosto moderno e, justamente por isso, acaba por ser abarcada por definições modernas.

A forma com que os diversos gêneros, compreendidos hoje como parte da lírica, se distanciam uns dos outros aprofunda o problema de uma definição para o chamado gênero lírico. Paul Allen (1994) defende que a ideia de lírica só é possível em uma cultura escrita, a partir do surgimento das coleções líricas, entre o período helenístico e o augustano. Essas coleções permitiriam reler os poemas e analisar com mais atenção aquilo que o autor chama de “consciência lírica”. Na lírica oral, esta presença subjetiva e individual não seria verificável, nem possível, pois a apresentação necessitava ser apreendida de uma só vez e possuía função ritual, ou seja, devia afirmar os valores hegemônicos do estado Grego. Porém, a definição de lírica da qual Allen (1994) parte é, essencialmente, anacrônica. O autor define lírica como: “a short poem of personal

revelation, confession or complaint, which projects the image of an individual and highly self-reflexive subjective consciousness” (1994, p. 1)⁴¹.

A questão da subjetividade se relaciona diretamente com a problemática de uma definição do gênero lírico, uma vez que é frequentemente considerada como característica central e definidora deste. Mesmo tratando-se de uma ideia moderna, essa concepção é aplicada retroativamente, e toda expressão lírica passa a ser compreendida dessa forma, desconsiderando-se os contrastes estabelecidos em períodos e por expressões diferentes de poesia “lírica”, como o seu caráter oral na Grécia arcaica ou a organização de coleções.

O objetivo desse trabalho é discutir o problema da definição do gênero lírico, tendo em vista as dificuldades teóricas para tal. Como a ideia de subjetividade figura de forma central nesse problema, essa questão será observada e discutida no desenvolvimento deste artigo. Como subsídio teórico, parto dos estudos de Paul Allen (1994) e Ullrich Langer (2015) acerca das problemáticas do gênero lírico, sobretudo no que os autores tratam da questão da subjetividade. Ambos os autores tentam resolver problemas teóricos a partir de uma perspectiva anacrônica, o que faz com que suas concepções, em certas instâncias, entrem em choque com aquelas de cunho clássico. Por isso, esses trabalhos serão articulados com as definições acerca do gênero apresentadas por Francisco José Freire (1748), que parte de um panorama clássico.

POESIA GREGA ARCAICA E SUA DEFINIÇÃO

A poesia convencionalmente conhecida como lírica grega arcaica se desenvolveu no período entre os séculos VII e V a.C. O termo “lírica” refere-se à forma de execução e de recepção desse tipo de poesia, composta comumente com o objetivo de ser cantada, com acompanhamento de um instrumento musical, como a lira ou a cítara. Boa parte de tais composições também era acompanhada por dança, o que tornava a poesia lírica um ato performático, não um fenômeno escrito. As composições de poetas

⁴¹ Tradução do autor: um poema curto de revelação pessoal, confissão ou descontentamento, que projeta a imagem de uma consciência subjetiva individual e altamente autorreflexiva.

como Píndaro, Safo, Alceu e Anacreonte possuíam tal propósito. Esta concepção de lírica difere da moderna, que a compreende como um texto de expressão subjetiva e individual, lido em silêncio, por um sujeito isolado. De uma composição performática de cunho oral, a lírica passou a ser compreendida como uma expressão individual. Além disso, o termo “lírico” passou a ser designativo de diversos tipos de composições que, essencialmente, possuíam definições específicas, como o jâmbico e a elegia. Este último, por exemplo, seria um tipo de composição destinada a ser recitada ou cantada com acompanhamento de um instrumento específico. Na questão do assunto, teria como tema uma celebração, frequentemente associada ao amor. De acordo com Roosevelt Rocha (2012), apenas a partir do Romantismo é que este tipo de poesia seria identificada especificamente como uma composição de cunho melancólico, associado a temas mórbidos.

Um dos principais problemas, referentes à compreensão da “lírica” como um gênero unitário, se estabelece devido a uma não distinção entre a poesia grega arcaica e aquela produzida no período helenístico e augustano. A partir do século I a.C, no referido período, surgiram diversas coleções líricas, que compreendiam obras compiladas ou compostas de forma escrita. Autores como Paul Allen (1994) e Ullrich Langer (2015) compreendem este tipo de poesia escrita como “lírica”, já as composições gregas arcaicas, de cunho oral, necessitariam ser compreendidas como um fenômeno literário distinto.

Os poetas do período arcaico não empregavam o termo “lírica” para designar a generalidade de suas produções. Este termo entrou em uso no período helenístico, utilizado principalmente por Aristófanés, devido à necessidade de classificação dos compêndios e coleções líricas na Biblioteca de Alexandria (GUERRERO, 1998). Os poetas arcaicos referiam-se a sua poesia como “mélica” (de *mélos*), termo que denota canção, melodia e outras instâncias de ordem musical. Segundo Allen (1994), acadêmicos modernos dividem a poesia “mélica” em duas partes: lírica coral e a monodia, ou canto solo. A coral seria performada em festivais públicos, enquanto a solo seria a representação dos sentimentos verdadeiros do poeta, sua expressão individual e particular. Segundo Allen (1994), esse entendimento da lírica não se sustentaria, pois seria anacrônico. Para discutir sua atestação, o autor examina a obra de Safo. Allen (1994) rebate a concepção frequente de que a primeira pessoa presente em tais poemas, o “eu” da composição,

expressaria a consciência de um sujeito individual. Para o autor, o uso da primeira pessoa não garante que o poema remonte aos sentimentos íntimos do poeta. Esse tipo de caracterização não era tão forte para os gregos quanto seria para o público moderno. Além disso, o “eu” presente nas composições “méticas”, como as de Safo, relacionavam-se a um “eu” coletivo e comunitário, ou seja, as expressões desse “eu” seriam as de um grupo, não de um indivíduo. A própria sobrevivência destas obras demonstraria esse fato, pois determinam sua relevância para a comunidade arcaica grega. Assim, o “eu” não poderia significar algo privado, mas sim público e paradigmático, designando uma personificação do pensamento compartilhado ou público, uma vez que, ressalta Allen, esses poetas tinham a função de ser instrutivos, didáticos, assim como compreensíveis e apreciáveis. Nessa perspectiva, a compreensão das características da poesia grega arcaica, como a questão do “eu”, está diretamente atrelada à sua função.

Francisco José Freire, em sua *Arte Poética* (1748), atribui duas características à poesia: a imitação e a harmonia. Ao discorrer acerca de poesia, em termos gerais, o autor compreende que as primeiras expressões da arte teriam sido de cunho lírico, as quais designa como cantos, ou seja, composições orais. No capítulo 3 de sua obra, Freire examina a essência e a definição de poesia. Para o autor, seu objetivo é a imitação, com o intuito de produzir novas imagens: “o que he certo, segundo a opiniaõ dos melhores Authores, he que consiste a essencia da Poesia na imitação da natureza” (FREIRE, 1748, p. 19). Freire retoma a noção aristotélica de mimesis para discutir a questão da imitação, no que tange ao rebaixamento da lírica, considerada como um gênero não mimético. Na distinção do autor, Aristóteles condena o gênero lírico porque, nele, o poeta não falaria como narrador, como no épico, mas sim como interessado. Nesse caso, o poeta agiria como juiz das coisas narradas, invocando, aconselhando e proferindo alguma sentença sobre o que narra. No entanto, Freire questiona se, ao descrever uma tempestade, um poeta não estaria imitando a natureza? Assim, o autor menciona que Aristóteles não definiu claramente a questão da imitação. Segundo Freire, antes do surgimento da tragédia, da comédia e da sátira, havia pouquíssima imitação na arte poética. Segundo ele, o que existe em Homero ou Virgílio não é imitativo. Desse modo, Freire menciona que

intenta definir a essência da arte poética, uma vez que, na sua leitura, a questão da imitação é por demais geral.

A definição de poesia defendida por Freire se estabelece como uma imitação da natureza, em caráter universal ou particular, em versos, no intuito de instruir e deleitar. Segundo Freire, a questão da imitação da natureza seria o gênero de toda poesia, compreendida como uma analogia. A questão da universalidade e particularidade teria relação com o caráter imitativo, dividido em imitação *icástica* e *fantástica*. A primeira imitaria as coisas como elas são, em sentido particular. A segunda imitaria as coisas de acordo com a ideia e opinião geral dos homens, de forma universal. Na questão do verso, a poesia seria composta de tal modo no intuito de ser distinguida de outras artes imitativas. No problema da utilidade e deleite, Freire aponta que “não pode estar em dúvida, que o principal fim da Poesia não seja ensinar o povo, e servir-lhe de utilidade” (FREIRE, 1748, p. 26). O autor considera que os primeiros poetas, como Homero, Orfeu e Hesíodo, por exemplo, se esforçaram em ser úteis. Assim, todos os poemas devem ser úteis a “quem ouve, ou lê” (FREIRE, 1748, p. 26). As duas características, o útil e o deleite, se tornam imbricadas, uma vez que, para Freire, a poesia perfeita necessita, além de ser útil, deleitar. E o inverso também seria necessário. Ou seja, o poeta que, na sua imitação, é útil mas não deleita, ou deleita mas não é útil, peca contra os princípios básicos da própria poesia.

A característica utilitária da poesia, segundo o autor, seria definida pela finalidade do poema, que deve ser, essencialmente, de cunho filosófico moral. Freire menciona que os poemas heroicos teriam como público os capitães e guerreiros, sendo sua finalidade despertar nestes o amor pela glória e pelos feitos ilustres. A lírica, assim como a sátira, teria como função o ensino do amor a Deus e aos homens bons, assim como o desprezo pelos vícios e homens maus. Ou seja, na concepção de Freire (1748), a poesia tem um cunho moral e uma função social: estabelecer e afirmar paradigmas. Freire ainda menciona que poesia e filosofia são, essencialmente, a mesma coisa, expressas apenas por nomes diferentes. Logo, a poética tem duas funções, deleitar e instruir: “Os Poetas foraõ dos primeiros legisladores dos costumes, e os primeiros Sabios, e Filósofos da antiguidade, ensinando, e instruindo os póvos com a Filosofia moral, explicada nos seus versos” (FREIRE, 1748, p. 28).

As composições gregas arcaicas estavam indissociavelmente calcadas em sua cultura oral. Além disso, as canções objetivavam atender a funções sociais, empregadas em contexto ritualístico, como o religioso, ou o festivo, como no caso do matrimônio. Ainda assim, essas composições tinham também o objetivo de entreter, uma vez que eram empregadas em banquetes, celebrações e comemorações de diversos tipos. Nessa acepção, a poesia grega arcaica era parte integrante da sociedade e da vida pública do Estado, diferentemente da poesia moderna, que se afasta da esfera pública, esvaziada de toda a sua finalidade prática. A distinção entre essas duas diferentes compreensões de poesia é encontrada em Freire (1748), que escreve no século XVIII, baseado em concepções clássicas e ainda apartado das definições modernas. Vale destacar que o sentido de comunidade relativo à Grécia arcaica seria, em certa medida, distinto daquele compreendido por Freire (1748) em seu período. Desse modo, se existe certo anacronismo na classificação da poesia grega arcaica como lírica, também haveria, em partes, nos conceitos de Freire (1748).

A POESIA LÍRICA ARCAICA E AS COLEÇÕES LÍRICAS: FUNÇÃO SOCIAL E SUBJETIVIDADE

Paul Allen (1994) discute o problema da definição do gênero lírico, buscando suas raízes na Grécia arcaica. No entanto, a lírica arcaica não era necessariamente um gênero unitário. Assim, essas raízes não são verificáveis. Nessa perspectiva, o autor defende que o que comumente se compreende como “lírico” seria definido de forma negativa, através de um princípio de exclusão. Ou seja, tudo o que não se caracteriza como épico, cômico ou trágico seria entendido, em geral, como “lírico”. Nessa perspectiva, a ideia de lírica seria fluida, composta por diversos gêneros que, em seu contexto histórico-social, a Grécia arcaica, possuíam definições particulares. Por exemplo, composições como o ditirâmbo, o peã e o epinício seriam consideradas líricas, ou subgêneros da lírica. Porém, esse tipo de poesia caracterizava-se, original e respectivamente, como uma canção em honra a Dionísio, a Apolo e a celebração da vitória de um atleta.

No *Livro III do Tomo II* de sua *Arte Poética* (1748), Freire discute poesia lírica, considerando sua matéria e artifício, que compreendem estilo, virtudes e vícios. Como parte de noções clássicas, Freire entende a lírica de forma muito próxima à sua concepção arcaica Grega. De acordo com o autor, a lírica define-se como um canto de verso rítmico, curto e suave, tanto que, segundo o autor, diz-se que tais poetas eram capazes de mover pedras e bosques com seu canto. Sua definição apresenta-se desse modo: “segundo os melhores Escritores define-se a Lyrica: *Poesis, quæ versu rhythmico, & harmônico rem aliquam amplificat, & cantu, sonoque effectus varius imitatut*” (FREIRE, 1748, p. 259). O autor retoma Horácio e menciona que a principal matéria da lírica são os louvores a deuses e heróis, os amores, os banquetes, além de comemorações, entre outras ocasiões memoráveis. Porém, Freire retoma Scalinger e ressalta que a lírica não se limita aos argumentos supracitados, sendo que seria possível encontrar exemplos de sua variedade de assuntos em Horácio, Píndaro, Safo e Anacreonte. Dessa forma, Freire menciona que qualquer matéria que caiba a um poema breve e harmônico pertence ao campo de abrangência da lírica. Maria Vega (2016) retoma em Scalinger e apresenta uma concepção semelhante à Freire, compreendendo lírica como uma composição breve e harmônica, caracterizada por poemas curtos.

Para Freire, o artifício da lírica seria composto por três partes: *proposição*, *amplificação* e *digressão*. A *proposição* refere-se à maneira como o poema inicia. A *amplificação* refere-se ao engrandecimento da matéria do artifício, através de recursos retóricos. A *digressão* ou episódio refere-se à passagem que o poeta empreende de seu principal assunto para outro, relativo à matéria do poema. Na definição do artifício da lírica, ou seja, seus meios formais de operação, existe a compreensão de um plano de fundo retórico, da mesma forma que em Ullrich Langer (2015). A respeito do estilo, Freire enumera características que considera as mais adequadas ao verso lírico: florido, culto, sonoro, alegre, engenhoso, doce e ameno. Segundo o autor, para alcançar tal efeito, deve-se primar pela descrição de fontes, bosques, rios, flores, banquetes “e de tudo o mais que costuma alegrar o animo” (FREIRE, 1748, p. 261). Freire sugere o uso de tropos retóricos, principalmente de cunho moral, assim como o emprego de afetos, semelhanças e sentenças frequentes. Por fim, o autor ressalta a necessidade da brevidade no verso lírico,

sugerindo a consulta de Horácio para o bom entendimento dessa questão. Esta seria uma característica essencial do gênero, assim como o poeta lírico deveria fugir de redundâncias, asperezas e palavras com pouco significado.

Freire menciona que existem diversas espécies de verso lírico. O autor enumera e descreve sumariamente diversas espécies de composições: o epinício, que celebrava a vitória de guerreiros ilustres; o epipompeutico, que descrevia a pompa de um triunfo; o verso secular, que dava graças aos deuses pelos benefícios concedidos em um século – no entanto, este era o verso empregado ao cantar-se para meninas virgens; por fim, o dítirâmico, que se cantava em honra a Baco. Nas definições de Freire, as espécies de verso lírico são definidas pela função social da composição, distinguindo-se de outros tipos de poemas, como a elegia ou a sátira, tratados de forma distinta em sua obra. Desse modo, Freire, cuja obra foi produzida no século XVIII, ainda não possuía a noção Romântica de lírica, que aglutina tudo o que não é épico ou trágico, como “lírico”. Assim, como parte de uma noção clássica, sua concepção se aproxima da ideia de poesia lírica no período arcaico grego, quando este tipo de poesia era compreendido em caráter específico, de tipo mélico e de cunho social e paradigmático.

Até esse ponto, a questão da subjetividade permanece apartada da definição do gênero, uma vez que essa instância escapava à poesia oral arcaica. A partir do período helenístico e augustano, passaram-se a organizar coleções líricas, compostas por poemas compilados ou compostos no intuito de serem lidos. Autores como Paul Allen (1994) e Ullrich Langer (2015) mencionam que a partir desse fenômeno seria possível pensar em uma discussão do gênero lírico, considerando a questão da subjetividade. Vale destacar que, segundo Robert Ernst Curtius (2013), na Antiguidade, mesmo durante a chamada Antiguidade Clássica, reconhecia-se o conceito de composição apenas em relação à tragédia e à epopeia, para as quais eram exigidas, segundo Aristóteles, unidades de ação. Como Aristóteles não discorre de forma definidora acerca da lírica, não havia uma teoria de seus gêneros. Além disso, “se considerava a retórica como teoria literária geral” (CURTIUS, 2013, p. 109). Ou seja, o estudo da poesia e da retórica estava interligado, posição sustentada também por Langer (2015), que considera a lírica como um fenômeno que se realiza sobre um plano de fundo retórico. A concepção de que a retórica seria a

teoria literária geral persistiria através da Idade Média. Como exemplo, Curtius menciona os autores Clemente e Mário Vitorino, que apresentam diversos pontos em comum, como a definição da poesia através de seu caráter formal. Nessa perspectiva, a essência da poesia estaria na sua construção métrica e seu conteúdo seria uma narrativa.

Curtius (2013) também ressalta o caráter não unitário do chamado gênero lírico, assim como suas dificuldades distintivas. O autor menciona que, durante o medievo, diversos gramáticos dedicaram-se à empresa de definir os gêneros literários. A divisão de gêneros proposta por Diomedes, em sua *Ars Grammatica*, teve particular importância no período. O autor distingue três espécies principais, contando com diversas subespécies, organizadas por Curtius da seguinte maneira:

1) *genus activum vel imitivum (dramaticon vel mimeticon)*. Característica: a poesia não contém interlocução do poeta (*sine poetae interlocutione*); só as personagens falam. A esse gênero pertencem tragédias, comédias, poesias pastoris, como a 1ª e a 9ª éclogas de Virgílio. Quatro subespécies: *tragica, comica, satyrica, mímica*.

2) *genus enarrativum (exegeticon vel apangelticon)*. Característica: o poeta fala sozinho. Exemplo: as *Geórgicas* de Virgílio, livros I a III, e a primeira parte do livro V. (Conclui-se daí que a história de Aristeu [4, 314-558] fica fora do *genus enarrativum*.) Outro exemplo: Lucrécio. Três subespécies:

- a) *angeltice*: contém “sentenças” (Teógnis e Chrien);
- b) *historice*: contém narrativas e genealogias. Exemplo: o catálogo de mulheres de Hesíodo;
- c) *didascalice*: a poesia didática (Empédocles, Lucrécio, Arato, Virgílio).

3) *genus commune (koinon vel mikton)*. Características: falam tanto o poeta como as personagens citadas. Exemplo: a *Ilíada*, a *Odisseia*, a *Eneida*.

Duas subespécies:

- a) *heroica species*: a *Ilíada* e a *Eneida*;
- b) *lyrica species*: Arquíloco e Horácio. (CURTIUS, 2013, p. 546).

A classificação dos gêneros segundo a pessoa que fala – o poeta sozinho; as personagens sozinhas; poeta e personagens, alternadamente – remonta a Platão e encontra-se dentro de seu ataque à poesia, na *República*. Platão deseja mostrar que toda poesia mimética (tragédia, comédia, epopeia) deve ser banida do Estado ideal. A mimesis seria uma imitação falseadora e, portanto, marca de baixaza. Na *República*, não se permite

mais poesia, a não ser nos hinos aos deuses ou a homens de bem. Dessa forma, os gêneros que sobrevivem são, em parte, aqueles considerados “líricos”. Portanto, admite-se apenas a manifestação do poeta em primeira pessoa, de cunho utilitário e deleitável – concepção ressaltada por Freire, conforme supracitado. Para chegar nessa ideia, Platão formulou a tripartição geral da poesia, baseada nas vozes contidas nesta – concepção da qual parte Diomedes.

Para Allen (1994), a lírica, como convencionalmente é compreendida, só é possível em uma cultura escrita, a partir do surgimento das coleções líricas, entre o período helenístico e o augustano. Essas coleções permitiriam reler os poemas e analisar com mais atenção aquilo que o autor chama de “consciência lírica”. Na lírica oral arcaica, esta presença subjetiva não seria verificável, nem possível, pois a apresentação necessitava ser apreendida de uma só vez e possuía função ritual, ou seja, devia afirmar os valores hegemônicos do estado Grego. Para Allen, a projeção de uma imagem subjetiva, complexa e variada, por um poema lírico, apresenta-se como uma função de natureza gramática, e não como a projeção de um “eu” individual. A ideia de “consciência lírica”, central ao seu trabalho, apresenta-se na forma de “an absent presence which is constantly effacing and reconstituting itself across the multitemporal movement of the lyric collection” (1994, p. 29)⁴². Assim, por “consciência lírica”, o autor não compreende algo como um arrebatamento emocional, mas sim um determinado efeito, produzido por certa estrutura escrita, em um contexto histórico específico. Langer (2015) concorda com esta concepção, uma vez que compreende a subjetividade como um efeito ou mecanismo retórico.

A “consciência lírica” de Allen (1994) se apresenta como uma questão essencial a sua definição do gênero. O autor argumenta que o gênero existe como padrões de uso, formas sedimentares de discurso e pensamento, que permeiam toda a linguagem. Conforme a posição do autor, o gênero se estabelece como um dado cultural e linguístico a ser interpretado, não como uma fórmula ou concepção essencialmente crítica ou teórica. Como Allen menciona, os gêneros podem ser compreendidos “as variable, linguistic

⁴² Tradução do autor: uma presença abstrata que constantemente se evanesce e se reconstrói através do movimento multitemporal da coleção lírica.

responses to the changing conditions of communal life, which derive their evolutionary and recombinatory possibilities from the set of accepted patterns of usage available to a given socio-cultural grouping at a particular time” (1994, p. 43-44)⁴³ e, por fim, como “a unique dialogical situation” (1994, p. 44).

A noção de gênero articulada por Allen está fortemente atrelada a sua concepção de “consciência lírica”, assim como a presença de uma “subjetividade lírica”. Langer (2015) menciona que a questão da subjetividade tornou-se relevante para a discussão da lírica como gênero, embora os termos em que essa discussão se estabeleça tenham pouco a ver com a noção moderna de subjetividade, caracterizada pelo autor como a expressão de um “eu” íntimo. Para o autor, a lírica do período pré-moderno caracteriza-se por uma variedade de processos articulados pela linguagem. Langer (2015) considera que a subjetividade, ou voz subjetiva, é um dos mecanismos da lírica, não aquilo que a fundamenta; um mecanismo que funciona concomitantemente com outros que integram o gênero.

Essa definição pode ser compreendida em paralelo com as considerações de Allen (1994) a respeito da subjetividade. Para o autor, a “consciência lírica” é uma das características definidoras do gênero lírico, dependente da “subjetividade lírica”. Allen (1994) compreende a subjetividade como uma série de processos inter-relacionados, que se movimentam em diversos níveis e atuam de forma multivalente e reinterpretativa, fundamentados formal, gramatical e retoricamente. O caráter reinterpretativo está diretamente ligado à questão da escrita, uma vez que só a partir do ato de releitura é que a reinterpretação é possível. Tal definição se estabelece de forma histórica e abrangente, no intuito de permitir a discussão da problemática do gênero sobre um panorama geral específico.

Por outro lado, Langer (2015) menciona que não deseja conceber uma noção de gênero lírico. Ainda assim, o autor intenta discutir as características da lírica a partir de seu efeito. Langer (2015) defende que a distinção entre a poesia grega arcaica e a

⁴³ Tradução do autor: como respostas linguísticas variáveis às mudanças das condições da vida comunitária, que derivam suas possibilidades evolutivas e recombinatórias do conjunto de padrões aceitos disponíveis para um determinado grupo sociocultural em um determinado momento.

“lírica” não está necessariamente calcada no caráter escrito das coleções líricas, ainda que esse seja um fator determinante. Para o autor, existiria um tipo de “modernidade” no período compreendido como pré-modernidade (*early modern*). Essa modernidade seria o plano de fundo que possibilitaria a distinção entre a poesia arcaica grega e a poesia antiga, escrita. A característica distintiva, propiciada por esse *background*, manifesta-se como uma “singularidade lírica”, surgida principalmente depois de Petrarca. Essa mudança, assim como a “intensidade singular”, compreendida como as marcas dessa singularidade, seria capaz de demonstrar a capacidade de a literatura designar as distintas formas de particularização humana. A questão da singularidade seria marcada pela subjetividade, gerando profundas implicações na poesia pré-moderna. Ou seja, a questão da “singularidade lírica” está diretamente associada ao efeito causado pela poesia lírica, não mais coletivo, e sim particularizante – embora ainda não individual e íntimo, no sentido moderno.

Langer (2015) menciona que a “intensidade singular” da lírica, no período pré-moderno, é acessível ao leitor não apenas como parte de um “eu” particular, ou como a enunciação de um sujeito, ou como um ponto central na expressão da experiência particular ou como diversas manifestações da figura do poeta; ao contrário, a “intensidade singular” se transmite através de movimentos, os quais podem implicar todos os supracitados aspectos da questão da subjetividade, mas não necessariamente depender de sua definição. Como exemplo, Langer (2015) menciona que um dos aspectos mais estudados da obra de Petrarca é a noção de um “eu” particular, o qual seria constituído: pela solidão; por uma problemática referente ao deslocamento geográfico; por uma consciência histórica; por paradoxos relativos à questão da vontade e sobre a incapacidade ou inabilidade de agir; e pela intimidade epistolar. Trata-se de um movimento que seria definidor do efeito da lírica, que seria determinado por seu caráter negativo: “a delineation, an exclusive pointing, a paring-down, a redundancy, a contrasting. Their nature becomes clearer when we consider the starting point for early modern conceptions of ‘literary’ communication, which is rhetoric” (LANGER, 2015, p. 23). Isto porque, segundo o autor, a poesia está indissociavelmente ancorada em uma cultura retórica, que permeia todos os níveis de uma sociedade letrada. Nessa perspectiva, todo discurso

escrito ou oral funcionaria como uma conexão entre os membros de uma coletividade política. A retórica, nesse caso, seria a sistematização desse processo. Desse modo, o discurso, mesmo quando individual, emergiria de um senso de comunidade, de uma perspectiva social que, segundo Langer (2015), é perpassada por um grau subjetivo. Ou seja, subjetividade se estabelece como um efeito ou mecanismo retórico. Essa afirmação não se afasta da perspectiva histórico-contextual defendida por Allen (1994), uma vez que determina um movimento do geral para o particular e, assim, as características genéricas servem como ferramentas no estudo e na análise da poesia, e não como funções definidoras.

Como exemplo dessa questão, Langer (2015) retoma uma discussão de Käte Hamburger sobre um poema de Novalis, que pertence tanto a um livro de orações protestantes, quanto a uma coleção de poemas do artista, indicado nesta como uma “canção espiritual”. A principal problemática envolve a questão do “eu” representado em ambos os poemas. No caso da coleção, o “eu” seria compreendido como uma expressão lírica distinta daquela do livro de orações, considerado, por sua vez, como uma primeira pessoa do singular coletiva, que se refere à divindade durante os ritos religiosos. Como Langer (2015) ilustra, o contexto em que o texto aparece marca a diferença essencial no “eu” de cada poema: o livro de orações e a coleção. No caso da poesia pré-moderna, o contexto seria histórico-cultural, envolvendo as convenções de composição poética e a educação retórica. Em termos semelhantes aos de Allen (1994), Langer (2015) afirma que a audiência à qual o poema seria direcionado não compreendia a lírica como nascida da subjetividade de um “eu” particular e empírico, embora essa lírica pudesse tratar dessa questão, a partir de outras perspectivas. No caso, a partir de recursos retóricos.

Por fim, a questão da subjetividade exerce um papel fundamental na compreensão da poesia lírica. Todavia, a caracterização dessa lírica pressupõe uma obra escrita, composta sobre um plano de fundo retórico, que dialoga com um dado contexto sociocultural e histórico. A poesia lírica teria suas origens entre o helenismo e período augustano, devido ao surgimento das coleções líricas, desenvolvendo-se, principalmente, na pré-modernidade. Na discussão da lírica helenístico-augustana, Allen (1994) defende a existência de uma subjetividade, determinante a uma “consciência lírica”, que seria a

expressão dialógica do gênero. Para Langer, em seus estudos acerca da poesia pré-moderna, a subjetividade apresenta-se como um elemento, uma ferramenta, fundamentada em um plano de fundo retórico e social, que perpassa as composições líricas. Desse modo, é possível compreender que a subjetividade, da mesma forma que a concepção de gênero lírico, necessita ser compreendida a partir de dado contexto histórico-social, não como uma presença imutável na poesia lírica. Tal distinção só é possível a partir da compreensão das diferenças entre a poesia escrita, das coleções líricas, e a oral, referente à Grécia arcaica.

As problemáticas acerca da definição de lírica enquanto gênero desenvolvem-se de forma semelhante àquelas relativas à questão da subjetividade. Na Grécia arcaica, a lírica remete a um tipo de composição que objetiva o acompanhamento de lira ou cítara; no medievo, as concepções variam, mas parece prevalecer a ideia de um poema “misto”. Desse modo, a definição de gênero lírico se estabelece também de forma histórico-social e contextual, uma vez que visa atender a uma determinada demanda de definições crítico-teóricas, propostas em um dado contexto, referentes também a esse dado contexto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Rocha (2012), foi Goethe quem estabeleceu a definição triádica de poesia, compreendendo os gêneros épico, dramático e lírico. Essa concepção se desenvolve de forma idealista, pressupondo a sucessão evolucionista dos gêneros. Bruno Snell (2005), por exemplo, um dos herdeiros do Romantismo alemão, adota esta definição em seus estudos sobre poesia, uma vez que a concepção moderna de lírica também seria fruto do pensamento Romântico. Nesse contexto, a lírica seria compreendida como um poema de expressão individual, relativo a uma reflexão subjetiva, por parte de um “eu” individual, sobre temas da ordem do emocional, como o amor. A questão da subjetividade está diretamente atrelada a essa definição de lírica. A aplicação dessa concepção de poesia, de forma retroativa, seria um dos principais problemas concernentes à discussão da lírica enquanto gênero.

Distintamente, o que convencionalmente se compreende como “lírica” tem surgimento marcado, segundo Allen (1994), pela organização das coleções líricas, entre o período helenístico e augustano. Por outro lado, Langer (2015), embora mencione a importância das coleções, compreende que expressão lírica pode ser verificada a partir da pré-modernidade. Essa é uma ideia aceita também por Vega (2012), ao tratar da lírica Espanhola no Renascimento. Antes da organização de coleções, a poesia possuía um caráter essencialmente oral. No caso da poesia grega arcaica, esta pode ser nomeada como “mélica”. Dado o caráter distinto dessas duas formas de composição, escrita e oral, compreende-se também que sua função se estabelece de maneira diferente. A poesia grega arcaica possuía uma função pragmática, ritual e social, correspondente a uma dada função ou objetivo, executada em caráter performático. Para cumprir sua função na sociedade, esse tipo de composição utilizava-se da narrativa mítica, no intuito de definir ou reintegrar paradigmas sociais no seio da comunidade. Já a poesia organizada em coleções, assim como aquela produzida na pré-modernidade, por poetas como Petrarca, apresenta possibilidades distintas de significação, pela sua própria natureza escrita. A partir do surgimento desse tipo de poesia é que autores como Allen (1994) e Langer (2015) compreendem que a subjetividade lírica pode ser verificada e discutida, a partir de uma compreensão e de aparatos teóricos e retóricos. A identificação da subjetividade implica que esta característica permite a discussão do gênero lírico, conforme convencionalmente compreendido, desde que em um dado contexto.

Nessa perspectiva, o gênero lírico pode ser compreendido de diversas formas. Na Grécia arcaica, correspondia a uma composição acompanhada de lira; no medievo, apresenta definições variáveis, compreendida como um gênero “misto”. Porém, vez ou outra, acaba sendo figurado como um tipo de canção ou mesmo como um gênero negativo, que abarca tudo aquilo que não se refere ao épico, ao trágico ou ao cômico. Em sua *Arte Poética*, uma das últimas obras do tipo, Freire (1748) recupera uma definição de lírica que se aproxima de sua categorização inicial arcaica, como um tipo de composição oral, curta e harmônica, constituída por diversas espécies de versos, específicos a dada situação. Isto se deve, em grande parte, ao fato de o autor partir de noções clássicas. No entanto, esta ideia entra em um confronto indissolúvel com a noção de lírica que ganha

força a partir do Romantismo. A concepção que se enraíza é a de lírica como um poema de revelação emocional, íntima e individual. Nessa acepção, o gênero lírico, nos moldes que sugere Allen (1994), necessita ser compreendido em um dado contexto histórico e social, com o qual o gênero dialoga, determinando e sendo determinado por diversas tensões sócio-ideológicas. De outra forma, cair-se-ia, inevitavelmente, em uma definição anacrônica. A mesma questão se estende à subjetividade. Langer (2015) a associa a uma ferramenta da lírica, fundamentada em um plano de fundo retórico, ao passo que Allen (1994) a considera peça chave na sua concepção de “consciência lírica”. Desse modo, a especificidade definidora daquilo é que compreendido como subjetividade, relativo à lírica, assim como o próprio gênero lírico, se estabelece de forma histórico-social e ideológica, em diálogo com um dado contexto, embora sempre em movimento.

REFERÊNCIAS

ALLEN, Paul. **Lyric texts and lyric consciousness: The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome**. New York, NY: Routledge, 1994.

CURTIUS, Ernst Robert. Retórica. In: _____. **Literatura Europeia de Idade Média Latina**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 99-219.

FREIRE, Francisco José. **Arte Poética**, ou regras da verdadeira poesia, 1748. Disponível em: <<https://archive.org/details/artepoeticaoureg01frei>>. Acesso em: 12/12/2016.

GUERRERO, Gustavo. **Teorías de la Lírica**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

LANGER, Ullrich. **Lyric in the Renaissance: From Petrarch to Montaigne**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2015.

ROCHA, Roosevelt. Lírica Grega Arcaica e Lírica Moderna: Uma Comparação. In: **Philia&Filia**, Porto Alegre, vol. 03, nº 2, jul./dez. 2012, p. 84-97.

SNEll, Bruno. O despontar da individualidade na Lírica Grega Arcaica. In: _____. **A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VEGA, Maria José. **Poética de la lírica en el Renacimiento**. Disponível em: <http://www.academia.edu/2435956/Po%C3%A9tica_de_la_l%C3%ADrica_en_el_Renacimiento>. Acesso em: 06/12/2016.

Trabalho e trabalhadores em *Crônicas da vida operária*, de Roniwalter Jatobá

Guiosepphe Sandri Marques*

Resumo: Este artigo analisa as construções discursivas do trabalho em quatro contos de Roniwalter Jatobá (1979), “A mão esquerda”; “Alojamento”; “O pano vermelho” e “Trabalhadores”, presentes na obra *Crônicas da vida operária*. Para tanto, partem-se das contribuições de Marx (2013) e Marx & Engels, (2007), que problematizam as articulações entre a sociedade capitalista e o universo laboral. Concluiu-se que *Crônicas da vida operária* apresenta o trabalhador tanto individualizado e constituído a partir de um discurso próprio que lhe confere poder de reflexão e rememoração, como ser genérico, compartilhando sua narrativa com seus semelhantes, inserindo-se em dada classe social. Refletindo sobre a articulação entre estudo da Literatura em sala de aula e ação social, acredita-se que a visão de Jatobá pode contribuir para outro tipo de empoderamento da classe trabalhadora na contemporaneidade.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Universo do trabalho. Roniwalter Jatobá.

Abstract: This paper analyses the discursive strategies about labor dimension in four short stories written by the Brazilian writer Roniwalter Jatobá (1979), “A mão esquerda”; “Alojamento”; “O pano vermelho”; “Trabalhadores” from the book *Crônicas da vida operária*. Marx & Engels’ ideas (2007), backgrounded the analyses, specially to understand how capitalistic society and labor field are interconnected. It is concluded that the author depicts workers as subjects who reflect about their conditions through a particular point of view given by a personal speech with it they also participate in the community. Thinking about Literary studies and social action, to believe that Jatobá’ ideas, presenting workers through their own language, portraying them as subjects, may contribute to a possible emancipatory exit to working class nowadays.

Keywords: Brazilian Literature. Labor Universe. Roniwalter Jatobá.

1. Introdução

* Doutorando em Tecnologia e Sociedade pela UTFPR. E-mail: guiosepphe@hotmail.com

Roniwalter Jatobá⁴⁴ vem se debruçando sobre a temática do trabalho há décadas.⁴⁵ Vários de seus livros abordam a vida hostil e contraditória do trabalhador migrante na grande São Paulo, entre as décadas de 1960 e 1970. Partindo da vida cotidiana do trabalhador e de sua subjetividade, Jatobá apresenta personagens que problematizam aspectos positivos do processo de industrialização e proletarização do trabalho nas cidades grandes. Até o presente momento, há poucos trabalhos acadêmicos que estudem as obras de Jatobá. Acredita-se que uma análise em torno de *Crônicas da vida operária* contribui para a temática do trabalho na Literatura Brasileira e também para um outro olhar sobre o trabalho e o trabalhador que se aproxime mais do dia a dia do universo laboral.

O livro *Crônicas da vida operária*, publicado em 1978, é a segunda obra do escritor mineiro Roniwalter Jatobá. O livro é constituído por sete contos: “A mão esquerda”; “Alojamento”; “O pano vermelho”; “Trabalhadores”; “Nos olhos, gases e batatas”; “Duas margens”; “O trem, a estação... todos os dias”. Para este artigo, analisam-se as construções discursivas em torno do trabalhador individualizado nos seguintes contos: “A mão esquerda”; “Alojamento”; “O pano vermelho”; “Trabalhadores”. Os quatro contos foram selecionados porque há neles elementos em comum que possibilitam a abordagem em torno do trabalho e do trabalhador individualizado e também por questões de limitação do formato artigo.

2. Resumo interpretativo dos contos

A importância do breve resumo dos contos justifica-se no sentido de apresentar ao leitor um pouco dos contos e também para melhor situar as construções discursivas do trabalho em Roniwalter Jatobá.

2.1. “A mão esquerda”

⁴⁴Trabalho desenvolvido no Grupo de Pesquisa “Discursos sobre trabalho, tecnologia e identidades nacionais”, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da UTFPR.

⁴⁵Destacam-se as seguintes obras: *Sabor de química – Crônicas norderstinas*, 1977; *Filhos do medo*, 1979; *Trabalhadores do Brasil: histórias do povo brasileiro*, 1998 – organizador; *Cheiro de chocolate e outras histórias*, 2012.

O conto narra em primeira pessoa a trajetória da personagem Natanael, solteiro de 23 anos, residente na grande São Paulo da década de 1970. Alimentado por sonhos de admiração pela fábrica mecanizada e pela possibilidade de outro futuro na cidade grande, Natanael sai de sua cidade pequena para ir a São Paulo, em busca de um trabalho. Os dias se passam e Natanael consegue um trabalho na fábrica, com carteira assinada. Admirado com a maquinaria que produz várias vezes mais o que a bigorna de seu pai produzia, Natanael começa seu treinamento com o “seu Ismael”, operário experiente que perdeu um dedo na prensa. Durante o treinamento, Natanael, já encantado pela superioridade técnica e produtiva da fábrica, começa a comparar o trabalho artesanal de seu pai, Elias, com a prensa mecanizada. A oportunidade de dominar a técnica fabril não se concretiza e Natanael acaba vitimado igual ao seu Ismael, perdendo os dedos da mão esquerda. Ele retorna à casa paterna para trabalhar no labor artesanal.

2.2. “Alojamento”

O conto apresenta narrador em primeira pessoa, o vigia, que cuida de um alojamento de trabalhadores da construção civil, no período da noite, em São Paulo da década de 1970. O sentimento de saudade é evocado pela personagem ao comentar o seu trabalho de antes. O período da manhã é o começo do conto, porque é quando os trabalhadores saem para a labuta. Na sequência, o vigia descreve primeiro a sua rotina de trabalho e, mais adiante, descreve o cotidiano e o começo da labuta daqueles que moram no alojamento. Por último, o vigia traz novamente o foco da narrativa para si, explorando o seu dia a dia solitário, porém, cheio de lembranças do alojamento vazio durante o dia e a noite de inverno.

2.3. “O pano vermelho”

O conto é também narrado em primeira pessoa e traz a história de um trabalhador que deixou sua terra, na Bahia, em 1953, rumo a São Paulo. O ano de 1976 é a data presente do narrador, um dono de bar que trabalhou durante vinte e dois anos no mesmo lugar: a fábrica. Através de uma cronologia linear, a personagem expõe a vida sofrida de sua família na periferia de São Paulo, entre 1953 a 1976. Nesse período, fatos marcantes acontecem para a personagem: compra de um terreno, visitas ao local de origem (Bahia), aquisição de uma bicicleta, nascimento e morte dos filhos, perda da mãe, da sogra e da

esposa Adelina, casamento de seu filho Reinaldo, sumiço de sua filha Maria Aparecida. O conto termina com reflexões acerca do “ficar só”, que é a situação da personagem após ter pedido a maioria de seus familiares. O título remete a um presente que o narrador dá à sua mãe, um pano de cor vermelha, com o qual a mãe faz um vestido que usará uma única vez, em sua mortalha.

2.4. “Trabalhadores”

O conto apresenta foco em primeira pessoa. João expõe sua trajetória em São Paulo, que vai da chegada à cidade até os dois anos e meio em que trabalhou na fábrica automobilística. O conto gira em torno das experiências vividas na cidade grande. Os três Joões, irmãos, desembarcam em São Paulo. João Serafim morre alguns dias depois de sair de sua terra natal, atropelado em Guarulhos, por um ônibus. João Jacinto e João seguem seus respectivos destinos. João – apenas João – segue sua vida em São Paulo, atrás de um trabalho. Dez dias se passam e João continua sua jornada diária de trabalhador à procura por emprego, mas não o consegue. É expulso a gritos e insultos da pensão onde está hospedado, pois não consegue pagá-la. A partir desse momento, João começa a questionar negativamente sua situação em São Paulo, pega suas malas e vai à casa de seus parentes pedir ajuda. Depois de uns dias, João começa a trabalhar em uma fábrica automobilística, firma alemã. O conto termina com João fora do trabalho fabril e crítico de sua condição vivida em São Paulo.

3. O trabalhador individualizado

Lidando com discursos mais próximos de seu contexto imediato e com outros de maior temporalidade, Roniwalter Jatobá apresenta outro trabalhador e outra forma de enxergar o trabalho na grande São Paulo da década de 1970. Seu discurso literário responde a outros discursos e também a acontecimentos marcantes da época, por exemplo, o processo de industrialização da grande São Paulo, o processo de migração nordestina, o discurso do trabalhador sindicalista que lutava para se inserir na ordem capitalista e o discurso patronal (SENAI, SESI e FIESP), que defendia a positividade da qualificação técnica, principalmente na indústria automobilística. É a partir desses marcos e das formalizações artísticas do autor que a análise fluirá.

O trabalhador individualizado em questão dá-se na própria forma artística que Jatobá escolhe para escrever seus contos. O autor parte de personagens que narram em primeira pessoa suas experiências e trajetórias de vida. A característica fundamental desse trabalhador individualizado é a sua consciência reflexiva, que ultrapassa a sua condição imediata de trabalhador. Há também em suas personagens o *homo significans*, o *homo ludens*, o *homo simbolicus*, ou seja, o trabalhador aí não se formaliza somente enquanto ser genérico, pertencente a uma classe social como, majoritariamente, ocorre nos trabalhos da área de Sociologia, História ou economia. O discurso literário, ao dar uma voz à personagem, faz com que o sujeito particularizado possa emergir. Obviamente que essa particularização não oblitera a sua condição de classe, mas torna essa condição mais complexa, uma vez que permeada por narrativas pessoais. Essa possibilidade de formalização discursiva é uma das especificidades do discurso literário em relação a outros registros *linguajeiros*.

No conto “A mão esquerda”, a personagem Natanael tem uma complexidade enquanto trabalhador e ser humano; ela carrega consigo a referência identitária de um trabalho artesanal e ao mesmo tempo cria expectativas com a técnica moderna e fabril:

Às sete horas, faça sol ou chuva, a fábrica começa a se movimentar, vou caminhando entre as máquinas, muitas máquinas que tomam os cantos, o meio e os lados do grande terreno construído há muito tempo. Pouco converso, logo não conheço ninguém, faço só o que me mandam. Gostaria de falar de pai, do trabalho dele na ferraria de sol a sol com dias entrando na noite, sei, aqui ninguém conhece ele. Nem o lugar de onde vim, como é mesmo o nome?, isso quando pude falar, repeti, não conheço não, dizem. Quem iria conhecer o Elias Ferreiro?, fico me achando bobo por achar que esses homens que trabalham nessas máquinas tão cheias de vida, tão ligeiras que sobem e descem no simples apertar do botão, depois no pedal, sobem e descem com as peças saindo de lado, prontas, certinhas como se Elias Ferreiro tivesse trabalhado, suado na forjaria, suando na bigorna três semanas pra fazer uma, uma só peça tal e qual, tivessem ciência da vida dele (JATOBÁ, 1979, p. 20).

Natanael é marcado por suas experiências anteriores, tenta compartilhá-las com os demais operários, mas de nada adianta, pois parece que a vida está com as máquinas. Aí entra a crítica do autor à condição operária na fábrica. Os momentos de sociabilidade na fábrica acontecem em circunstâncias produtivas, quando Natanael tenta aprender o processo de produção de peças na fábrica assim como aprendera o processo de produção

na ferraria, contudo, são duas formas distintas de se relacionar e conceber o trabalho: a primeira é o trabalho estranhado na acepção marxista (MARX, 2010), e a segunda é o trabalho subjetivo e identitário, característico da ferraria do pai de Natanael.

Mas dentro da fábrica há permanências de certas experiências laborais anteriores e contraditórias à mecanização. Natanael faz críticas sutis a outros discursos da época ao descrever como tentou aprender a lidar com a máquina:

Eu ficava como dormindo, esquecia o outro serviço, depois me lembrava, corria fazendo a obrigação, voltava e me postava junto da prensa com o corpo parado, quieto, quase não se movendo, as vistas descendo e subindo como o movimento da máquina, no acompanhamento dela. Seu Ismael me olhava com cara de pai, sorria do meu interesse e dizia que olhando se aprende, *ele tinha aprendido assim*, vai vendo, vai gravando na cabeça os botões, o pedal, quem sabe um dia precisem de alguém pra ficar no meu lugar, não lhe aconselho esse serviço de doido, completava (JATOBÁ, 1979, p. 21, grifos não constam no original).

Nesse excerto, aparentemente há permanências do labor tradicional na fábrica mecanizada; as formas de aprender a lidar com a prensa são parecidas com a forma “rudimentar” de aprender a lidar com a bigorna, ou seja, é no “olhando que se aprende”, na observação repetitiva, na “memorização da cabeça” e da experiência do mais velho passada ao iniciante. O conselho e a afetividade também ocorrem entre o aprendiz e o mestre, mas remetem a outros espaços e tempos anteriores à fábrica. Ismael e Natanael são originários do Nordeste e têm narrativas próximas, havendo neles uma empatia. Há certa semelhança, mas o que pesa, no novo ambiente, é a diferença. Ismael ainda trabalha na fábrica, mas tem uma deficiência física, visto que perdeu um dos dedos da mão no trabalho. Na fábrica, a técnica é despersonalizada, exige que o operário seja adestrado e o saber técnico deve ser assimilado a partir de uma despersonalização do conhecimento do operador. Natanael e Ismael, ao tentarem se utilizar de um saber artesanal para dar conta da máquina, fracassam, pois esse conhecimento não é operante no ambiente fabril. Aqui a técnica e a máquina se impõem; lá, de onde vieram Natanael e Ismael, o operador é ainda sujeito dessa técnica. Trabalho artesanal versus trabalho maquinal.

Nesse sentido, o autor entra em diálogo crítico com os discursos de sua época, que defendiam a qualificação técnica do trabalhador fabril como sendo um saldo positivo de sua proletarização: até que ponto esse trabalhador recebia qualificação técnica para

trabalhar na fábrica? O discurso da qualificação técnica do trabalhador fabril da época pertence à chamada história oficial dos “vencedores”? Nesse mesmo conto, mais à frente, novamente a personagem traz à tona uma forma de tentar lidar com a maquinaria fabril típica de uma aprendizagem fora dos padrões da qualificação técnica e da fábrica, e que ainda se vincula ao autodidatismo:

Durante todas as noites ficava rabiscando no papel uma maneira de aprender mais ligeiro, que aquela ideia toda me entrasse na cabeça, que aqueles botões não se embaralhassem nesse juízo de pouco estudo e, quando eu novamente escrevesse pra casa e contasse pra pai que trabalho naquela máquina, o nome dela é prensa, diria o modelo, a tonelagem, da força dela, aquela máquina que faz o serviço de um ano dele em poucas horas, ele não vai acreditar e vai pedir pra dona Zilda, que é quem escreve as cartas respondendo as minhas, pra sondar como é a máquina, se é grande, como ela trabalha, quantas pessoas lidam com ela (JATOBÁ, 1979, p. 21-2).

Nota-se que esse trabalhador individualizado, Natanael, não é vazio e passivo; mesmo distante de suas origens e encantado com a prensa, a personagem mantém sua relação identitária ao escrever cartas endereçadas aos familiares no sentido de compartilhar suas expectativas. Assim, Jatobá distancia-se do retrato comumente dado do trabalhador simplesmente alienado e vitimizado, ou seja, que apenas sofre o processo. Natanael apresenta uma narrativa individualizada, que o particulariza dentro de sua classe social. Entretanto, também retrata características que poderiam acontecer em qualquer fábrica e também evidencia os choques culturais que muitos trabalhadores passavam à época, quando de sua chegada a grande São Paulo. Aqui entra o caráter “universal” da classe trabalhadora, vivenciado por diversos trabalhadores da época advindos de espaços variados, sobretudo do nordeste brasileiro.

Embora o conto seja uma crítica ao trabalho estranhado, há vários momentos em que o trabalhador se sente inferior à máquina. Esse operário não é retratado como um crítico absoluto do sistema, mas também como parte dele e se sente inferiorizado naquele ambiente técnico que não domina. A pequenez do homem aí aparece, e em tom de autocrítica. Natanael, ao ser manietado, joga para si a culpa de não ter dominado a máquina. Vê-se como culpado, já que ainda se move pelo saber artesanal no qual o trabalhador deve, por longos anos, experienciar a atividade para assimilá-la. Parece não

entender que, na fábrica, a razão técnica se opõe a uma apreensão criativa e subjetiva. Lá, a formação, a identidade, a tradição no ambiente de trabalho; aqui, a informação, a sujeição, a despersonalização. A experiência traumática se processa na mente do narrador desse modo:

E foi passando na cabeça o meu choro, o sangue melando a máquina, o azul dela, fui sentindo vergonha, não me veio um tico de nada de ódio da prensa, da prensa que me deixou com tocos de dedos, um homem aleijado, inutilizado como dizem por aí, não, não senti raiva da máquina, só da minha fraqueza, do meu medo, do descuido, do choro, essa mão, agora, pois vê, pesada e quieta como se não parecesse minha (JATOBA, 1979, p. 19).

O corpo de Natanael é incorporado à máquina de maneira drástica, mutiladora. Todavia, isso não impede que em outros momentos da narrativa apareça emergência da reflexão. O narrador inicia um processo de consciência de classe e passa a observar detalhadamente os outros na estação de trem, nas ruas, no trabalho e nos costumes, enfim, vendo-os com a mesma sina ou talvez semelhante. Todavia, a sua desdita na fábrica viabiliza uma reflexão memorialista e saudosista bem minuciosa em relação à atividade artesanal que outrora junto a seu pai realizava. A sua vida anterior torna-se mais vívida ao embater-se com a vida na cidade grande. Passa a ser narrada em contraponto crítico à fábrica.

De fato, o apelo da personagem ao trabalho artesanal é uma crítica às relações despersonalizadas do trabalho fabril na grande São Paulo. Todavia, a mutilação do corpo, na pior situação, desperta a consciência da humilhação, da degradação, do “sonho” perdido. Aí há a possibilidade de emancipação parcial do cárcere laborativo. O corpo e a mente não são tomados pela lógica da técnica instrumental, daí a possível saída. O operariado incluído na fábrica não é a solução para Jatobá e isso se dá na voz narrativa que não heroiciza o trabalhador da cidade já dado nas condições de trabalho mercantilizadas. Nesse vai e vem entre um contexto e outro é que surge o sujeito reflexivo, ou seja, o *homo faber* e o *homo symbolicus*. Não se tem o trabalhador como apêndice da máquina. Jatobá o dota de linguagem e essa é responsável pela visão crítica sobre o trabalho alienado, de um lado, e sobre o trabalho artesanal mais humanizado, de outro. Ambos são díspares: um despersonaliza; outro individualiza. A técnica antiga é

criativa; a técnica moderna é maquinística, ou seja, exige a assimilação do corpo e da alma desse trabalhador.

No conto “Alojamento”, o trabalhador individualizado tem uma consciência reflexiva de sua condição fracassada em São Paulo. Mas, diferente dos outros três contos, a personagem aparece sem nome, idade, família e experiências que apontem para a sua particularidade. A personagem que narra o conto exerce a função de vigia. Contrapõe sua condição atual à anterior e não alimenta entusiasmo com o que fazia anteriormente. Ele, o vigia, já foi operário, mas agora, em idade avançada, não mais servindo para o labor operário, passa à condição de vigia, aquele que cuida do capital e do trabalho do outro para o patrão. Em conhecendo o trabalho dos outros, pode vigiá-los de perto, atendo-se a detalhes. Parece ser usado pelo Capital, a fim de exercer melhor a vigilância sobre seus pares como um “trabalhador orgânico”, ou seja, que conhece bem o comportamento dos demais. No entanto, embora esteja ali para certificar-se de que os seus iguais trabalham, nota-se que se solidariza com os trabalhadores, especialmente nos momentos de folga. O vigia se alegra com o alegrar-se dos outros, entrando em consonância com seus pares, demonstrando que há narrativas comuns que os aproximam:

Nas quatro da tarde em ponto, algum caminhão desponta na rua, os homens calados em cima, chega aqui, abro o portão, o caminhão entra macio, os homens vão descendo, guardando as ferramentas, outros pulando correndo na direção dos seus quartos, isso aqui vira feira, ali se escuta conversa de um, radiola ligada de outro, música de rádio pra tudo que é canto, aí, alegre mais. Negreja de gente. Assim, gosto (JATOBÁ, 1979, p. 28).

A própria sociabilidade entre os trabalhadores só é possível no alojamento, ou seja, fora de suas relações de trabalho. A ênfase na sociabilidade fora do trabalho talvez possibilite um despertar crítico nesses trabalhadores migrantes, vindos de Minas, Bahia, Pernambuco, Ceará, Paraíba. As conversas *linguajeiras* dos trabalhadores fora do trabalho propiciam certa união e troca de experiências. O sentido de tais conversas depende do contexto em que ocorrem, demonstrando marcadamente aí uma crítica ao ambiente laboral.

Quando o vigia trata do trabalho desempenhado pelos moradores do alojamento é em circunstância de fadiga laboral, de crítica às condições de trabalho:

No outro dia, no cair das horas vai ficando o silêncio de novo. Quando dá assim pelas oito da manhã neste alojamento nem mosca zune nas paredes dos quartos. E lá longe nos bairros, sei, os homens cavando buracos, vazando água de bueiros, cortando travessias. Homens trabalhando de perderem o chocalho, modo de dizer, homens lavando a camisa de suor, o suor descendo pelas costas chegando nas calças, molhando a roupa no calor das ruas de carros apressados e de buzinas reclamando das ruas apertadas e poeirentas (JATOBÁ, 1979, p. 28).

Na visão do autor, enfatiza-se a impossibilidade de realização pessoal no trabalho assalariado e na cidade grande. Nela, o trabalho dos pedreiros e afins narrado pelo vigia é a realidade de muitos migrantes, inclusive a dele, vigia, que conhece tão bem o trabalho desempenhado pelos seus iguais, e esse trabalho não é emancipatório. Contudo, a personagem tem saudades, sente-se sozinha, não gosta do alojamento vazio, ainda mais que é nele que ocorre a sociabilidade entre os trabalhadores. Mesmo sendo a pessoa que cuida da propriedade privada, que vigia o vai e vem dos trabalhadores, o vigia enxerga no outro a sua condição de antes, sua labuta que “cansou a metade das forças”.

O vigia é um trabalhador individualizado que retrata e reflete sobre a realidade de muitos trabalhadores na mesma condição: chega a São Paulo e trabalha no que vier (fábrica, abrir valetas, construção civil), mora em lugares improvisados e precários e, após tudo isso, caso envelheça e ainda tenha força para algum tipo de trabalho melhor (como, por exemplo, ser vigia), ainda assim, isso não significa uma mobilidade social em sua trajetória de vida. O que é esse trabalhador vigia? Ele vigia o outro, mas é ainda sim assalariado e sem propriedade. Apesar de tudo isso, Jatobá lhe dota de discurso e reflexão que o podem talvez libertar em algum sentido ou pelo menos perceber a ausência de sentido existencial no trabalho degradante.

No conto “O pano vermelho”, Roniwalter Jatobá continua sua crítica à não realização do trabalhador migrante na grande São Paulo. A personagem expõe sua trajetória de vida ao se lembrar de quando saiu da cidade pequena, lembrando sonhos que eram dele e de seu pai:

Tinha: sonho de pai tão antigo como ele, que passou por toda aquela vida de sustento, vendo os filhos que nasciam no todo sempre em todo ano. E: mãe enrodilhada na cama no resguardo de filho novo, na mesma pequenez quanto as palavras dela, relutando, pra que ir tão longe? Eu: ali, sempre vendo aquela velhice que vinha no correr dos anos trazida quem sabe por quem, que ia

entrando nas pessoas. Como ser tão parado no viver? Esperando pai morrer, mãe morrer, aqui tudo miúdo, até a vida (JATOBÁ, 1979, p. 33).

De dentro do discurso do narrador irrompe a voz da mãe, que questiona a ida do jovem à cidade grande. Percebe-se nesse conto que o narrador conta sua aventura na cidade, mas sempre em contraponto com a cidade de origem. O jovem segue seu destino e acaba tendo uma vida “miúda”, parecida com a dos pais, só que bem longe. Adelina, esposa do narrador, é a voz que questiona a vida operária em São Paulo, assim como a mãe do narrador, mas não adianta muito, a sina é mais forte. A vida sofrida e “miúda” é o que resta para o jovem. Sua família vai crescendo com o passar dos anos e a casa sendo improvisada aos poucos, isto é, de certa forma ocorre a permanência do tradicional da cidade pequena (miséria, condições materiais insuficientes, ausência de trabalho) na cidade grande, mas em condições ainda piores. O trabalho de carteira assinada não é capaz de mudar essa realidade.

Em relação ao trabalho, nesse conto, todos trabalham inclusive os filhos. O primeiro filho, Reinado, com oito anos de idade, em 1962, começa a trabalhar de engraxate, realizando junto com o pai um sonho de consumo: a compra de uma televisão a duras penas. O terreno, a casa, a bicicleta e a televisão, eis as conquistas materiais obtidas em São Paulo. Não precisa o autor se alongar e descrever o processo de alienação ou enquadramento na sociedade industrial e consumista, a própria condição das personagens já aponta para isso; o crescer limitado socialmente dos filhos é a reprodução da vida operária no Jardim Helena.

Adelina, dona de casa, tem filhos quase todos os anos, assim como a mãe do narrador, ou seja, a realidade, mesmo estando em outra cidade longe, não mudou tanto assim, ou talvez tenha piorado, pois se está em uma cidade grande, repleta de adversidades e distante dos parentes. A voz de Adelina é a que mais questiona e se contrapõe à vida sofrida em São Paulo: “miséria aqui, miséria lá, aqui é cativoiro” (JATOBÁ, 1979, p. 35). As datas escolhidas para formar uma cronologia da desgraça em São Paulo aparecem marcadas de críticas a fatos concretos do contexto da época também. Em 1968, tem-se o seguinte fato ocorrido na vida das personagens:

Vieram uns soldados. Bateram na porta, abri. Iam me levar. Adelina me segurou, um soldado bateu nela com o fuzil. Ela me soltou. Voltei, solto, era engano, mas por meses não olhei frente a frente nos olhos baixos de Adelina (JATOBÁ, 1979, p. 35).

A figura do soldado remete à violência da ditadura em periferias, sem cair em grandes detalhes, que provavelmente perderia de foco a vida operária em questão. Logo em seguida a esse incidente, surge um objeto vinculado ao trabalho do narrador: uma medalha conquistada por ele, que simboliza uma espécie de reconhecimento pelos vinte e dois anos trabalhados. Ironicamente, o objeto irrompe na situação humilhante de ser preso pelos soldados. Parece que a medalha de nada serve para testemunhar sobre a honradez de seu depositário. A medalha está enferrujada, velha, sem brilho, não comprovando uma relação de sentido e de identidade entre o trabalho e a vida. Jatobá apresenta, ao final do conto, a personagem meio conformada com a vida sofrida que teve em São Paulo, contudo, a personagem obteve um salto de consciência, pediu demissão depois de vinte e dois anos trabalhando na fábrica e montou um bar.

Em relação à sua condição de condição de vida, pode-se dizer que a personagem se adaptou à sociedade industrial-consumista, porém, sua consciência crítica não foi capturada pela mesma. Percebe-se que o título do conto não remete à dimensão laboral, mas à afetiva, ao cuidado, ao amor, à dedicação pela mãe. O pano vermelho que comprara para a mãe é usado por ela em sua mortalha. É esse fato que emerge como poderoso, trágico e memorável em sua narrativa de vida.

Como já observado, Jatobá critica o trabalho fabril na grande São Paulo. Porém, a vida no interior não é edulcorada, sendo também, em parte, criticada pelo autor. Seus personagens são pobres, desprovidos materialmente, por isso migram, ou seja, desejam o melhor para suas vidas. No entanto, lá no seu local de origem a vida era menos drástica que na cidade grande. O único retorno da personagem à sua origem é por meio de suas memórias reflexivas e discursivas e do presente que manda à mãe: o pano vermelho. Esse, entretanto, já não a alcança viva, servindo-lhe tão somente de mortalha. A personagem parece *distópica*, uma vez que não pode mais retornar à casa paterna e materna e também não se sente identificada com a vida na cidade grande.

No conto “Trabalhadores”, a sina do trabalhador João Serafim começa antes da exploração do trabalho assalariado. Ele sai de sua comunidade com o intuito de melhorar de vida. Entretanto, na cidade grande o que encontra é a morte. Na cidade de onde parte havia, pelo mínimo, a “terra quente”, “o abraço”, a “roupa domingueira”, pois havia domingo (esse dia simboliza o descanso, o encontro na comunidade, o culto do espírito, a ausência de trabalho) e a família:

João
vestiu a roupa domingueira,
da roupa da semana fez a mala,
calçou o sapato apertado no
dedão, pisou a terra quente. Era
domingo, feira, viajou.
Abraçara filhos, mulher,
prometendo.
Acenara de longe, comovente.
Benzera-se no rio, água correndo
fiozenta.
Terça, janeiro, descarregou-se
com mala e tudo na Rodoviária, era
noite.
Passou
no claro olhando as luzes da
Duque de Caxias
e caminhando. Andou de trem da
central do Brás até São Miguel. Na
quarta, quinta foi preso.
E sexta surrado e solto. No
sábado,
de roupa domingueira, mão
apertada na mala,
debaixo dum ônibus cometa, na

Via Dutra, Guarulhos,

morreu. (JATOBÁ, 1979, p. 39).

O fragmento da obra dialoga com o discurso bíblico, recuperando em chave parcialmente diversa o batismo, a prisão, a via sacra, a morte e a ressurreição de Cristo. Assim como a personagem bíblica, João só tem as vestes de seu corpo, nada tem de outra propriedade. A aproximação da personagem à figura de Cristo é já uma crítica à visão positiva do trabalhador. A diferença é que João não ressuscita tal qual Cristo. Não tem um pai, um apoio, um transcendente para onde refugiar-se do mundo degradado. Jogado na cidade grande, está só, estranhado. A morte foi o que restou para João Serafim. O discurso literário de Jatobá recupera o bíblico, jogando a narrativa no contexto da grande temporalidade, transcendendo o contexto imediato da década de setenta, mas a ele remetendo. O trabalhador tem um destino parecido com o de Cristo, mas o final é terreno, já não há mais o pai ou outra saída para o trabalhador Serafim. Entretanto, a literatura resgata e aproxima esses heróis trágicos, operando de certo modo uma possível transcendência via discurso criativo e crítico. Contextos e temporalidades díspares se entrecruzam discursivamente, assemelhando os destinos de Cristo e de Serafim, imprimindo ao discurso um tom bastante reflexivo.

Dos três Joões que vieram a São Paulo, alimentados por esperanças e sonhos, João, apenas João, é quem apresenta no decorrer do conto outro ponto de vista sobre o trabalho e o trabalhador (à procura por emprego, depois empregado e insatisfeito, crítico às condições dentro e fora da fábrica). A construção do trabalho nesse conto não aparece de forma positiva, capaz de corresponder aos sonhos alimentados lá no local de origem dos três Joões. Consciente de que em São Paulo há trabalhos péssimos, o narrador João tem preferências na hora de procurar por trabalho: “fui fugindo de construção que é serviço de doido, desembestei pela Vila Anchieta, o ônibus me deixou no centro de São Bernardo, perguntei, sondei de serviço” (JATOBÁ, 1979, p. 41).

Depois, de posse de um emprego fabril, firma automobilística alemã, a personagem começa a questionar aos poucos o que é o trabalho na firma automobilística. O mecanismo de controle e coerção na fábrica, o “facão” (gíria utilizada para nomear a demissão), é descoberto por João em circunstâncias inusitadas, no banheiro, local em que

os operários falam mais abertamente sobre os problemas no trabalho (JATOBÁ, 1979, p. 42). João tem uma noção de classe social, enxerga o medo do “facão” em si mesmo e nos seus iguais, por exemplo, no colega de trabalho Juvenal. Mas a descoberta e o medo do “facão” não propiciam uma resistência coletiva, que fosse capaz de fazer uma frente que parasse a produção – Jatobá não parte desse foco. Jatobá, de outra maneira, mostra que os operários não sofrem passivamente o exercício coercitivo do “facão”. Refletem sobre ele, mas não conseguem se associar a fim de resistir, visto que cada um precisa reproduzir a sua subsistência e isso os faz pensar também de modo individual, sem um senso coletivo.

Mais à frente, João expõe um pouco do cotidiano da fábrica e a maneira pela qual os trabalhadores encontravam para tentar driblar um pouco o ambiente hostil e alienado da fábrica:

A linha final da montagem corria, o trabalho febril, ligeiro, sem tempo nem pra pensar nos problemas, corrido, se alguém queria ir no banheiro levantava o dedo, gritava ao feitor pedindo, num olhar do feitor já vinha outro substituir, esse outro chegava, tomava o lugar, o que tinha pedido saía correndo pra o banheiro, corria entre as máquinas, tropeçando, descia as escadas, lá fumava um cigarro enquanto mijava, o feitor lá em cima de olho grudado no relógio, terminava de mijar, acabava de fumar, falava um pouco do serviço de louco, voz baixinha pois o facão ainda permanecia, voltava no rastro e assumia o seu posto (JATOBÁ, 1979, p. 43, grifos não constam no original).

É no local do banheiro que os trabalhadores têm um descanso e podem se inteirar do que acontece dentro da fábrica. A maneira pela qual o autor aborda essa realidade na fábrica vai ao encontro de várias críticas (Marx e Engels, por exemplo) ao trabalho assalariado na sociedade industrial e capitalista. O discurso literário de Jatobá, mesmo partindo de um particular da personagem, acaba sendo crítico também, não colocando esse trabalhador de forma passiva, sem voz. Os trabalhadores em questão não destroem as máquinas, não matam o dono da fábrica, não sabotam a produção (atitude ludista), não se organizam politicamente e não fazem greve. Contudo, eles refletem e criam meios possíveis de resistência para lidar com o ambiente hostil na fábrica. Como a visão de mundo do autor não é a adaptação do trabalhador à sociedade industrial e consumista, não há o porquê ele construir discursivamente uma personagem que aos poucos desemboque

na luta sindical como meio de melhorar sua condição de vida, ou condição de “vida operária”.

Embora haja uma visão de mundo negativa sobre o trabalho fabril na obra, essa perspectiva se constrói por intermédio de vidas e discursos específicos, que enformam visões problemáticas sobre o trabalho, uma vez que dado em condições estranhadas e alienadas. As personagens são dotadas de narrativas particulares e de discursos específicos, afastando-se de uma configuração panfletária que a todos padronize, no sentido de serem meramente depositárias das ideias do autor. Mesmo começando a sina em São Paulo, de forma desconfiada e com críticas, a personagem passa pelo processo de reflexão na morte de seu irmão, na procura por um emprego, no caminho de vai e vem do trabalho e na crítica a si mesma em relação ao trabalho. João não quer mais fazer horas extras, pouco se importando também com o emprego na firma automobilística. Com o passar do tempo, João aproxima-se mais de seus iguais migrantes e se ocupa de tomar a opinião deles em relação ao trabalho na firma e em relação ao sindicato:

Então, ficava colhendo algumas opiniões dos operários, no banheiro, que como eu, sem qualificação nenhuma, quase todos migrantes, vindos da Bahia, Minas, Pernambuco, Ceará.

– Eu até gosto. Me dão comida, fardamento e me pagam, não é muito, mas é melhor que os salários de construtora.

– Não, nunca me sindicalizei não. Moro muito longe do sindicato e já que a única serventia do sindicato é o médico, prefiro procurar outros meios.

– Hora extra não é obrigado não. Eu sei. Mas a gente vem, mesmo no domingo, senão, quando começar o facão, quem não vem é o primeiro da fila.

– Gosto daqui muito. O trabalho é corrido, é. Mas lá onde a gente morava é só miséria, aqui é mesmo que tá dentro do céu.

– Ando fazendo um pé-de-meia. Na primeira leva do facão, pego o dinheiro que tenho e compro um terreninho lá na minha terra. A mulher nisso me apóia (JATOBÁ, 1979, p. 49, grifos não constam no original).

No excerto, o autor mostra a diversidade do trabalhador dentro da classe operária, evitando retratá-lo de modo homogêneo. Embora se assemelhem em suas condições precárias de existência e tenham sonhos coincidentes, são pintados com cores diversas. Podem ser conformados, esperançosos, satisfeitos, indiferentes, críticos, isto é, são multifacetados, externando desejos, sonhos, medos, vontades, alegrias, tristezas. Seria

inverossímil se o autor retratasse um operário com total consciência de classe, revolucionário ao extremo, fazendo a transição do Capitalismo ao Socialismo. O discurso literário não é reflexo do real, mas a ele remete em boa parte. Deve ser crível, verossímil, ter um caráter heurístico, recriando a realidade a partir da perspectiva mediadora da linguagem do autor. Não é uma etiqueta para a realidade, mas mantém com esta uma inter-relação orgânica e complexa.

Embora o autor não crie *alter-egos* que sejam determinados para difundir um pensamento único que remeta ao seu, o autor se manifesta na obra como organizador do discurso do início ao fim. Pode-se ver na obra parte da biografia do autor pessoa. Entretanto o autor pessoa Roniwalter Jatobá interessa como sujeito de discurso e é no discurso que realiza que pode-se também buscá-lo como autor real. Ao final do conto, o autor acentua um pouco mais sua marca biográfica na personagem João:

Agora, me botando letrado. Poderia resumir aqui todo um histórico do crescimento da Ford, VW, GM, Karmann-Ghia, Mercedes, Scania, Toyota. Enumerar o total de migrantes que estão aqui, hoje, na indústria automobilística, fazendo o seu papel de peão, aqueles sem instrução nenhuma, mal sabem assinar o nome, o operário especializado. Mas pra quê! (JATOBÁ, 1979, p. 50).

Acessando a biografia do escritor, percebe-se que muito da vivência de Jatobá, de operário a jornalista e escritor, aparece estilizada na formalização das personagens, demonstrando a ligação de sua literatura à materialidade de sua existência.

Em síntese, a trajetória de vida dos três Joões e as experiências na firma automobilística alemã relatam a vida do trabalhador genérico nas fábricas automobilísticas da década de 1970. Jatobá explora exaustivamente a vida cotidiana desse trabalhador no sentido de mostrar que a não adaptação à sociedade industrial e consumista acontece dentro e fora do trabalho. Não é só o trabalho que é estranhado, mas também a “vida operária”. Ao alimentar esperanças de encontrar o irmão João Serafim vivo, a consciência reflexiva de João aparece colada no autor: “pois nunca estive, como agora, tão perto das verdades, tão vazio de esperanças, tão oco de sonhos” (JATOBÁ, 1979, p. 51).

Contudo, o fato de Jatobá colocar a personagem João, ao final do conto, como não mais pertencente ao trabalho fabril (virou “letrado”, mas não apenas no sentido de saber

ler, e sim de envolvido com o Jornalismo e as Letras) é a defesa também de que a atitude reflexiva desse trabalhador pode torná-lo em parte emancipado da vida operária degradante. Jatobá veio para São Paulo com sonhos parecidos com os de suas personagens. Em dado momento se afastou do trabalho fabril e tornou-se letrado, fazendo de sua pena uma das possibilidades de reflexão desse ambiente de trabalho. Aí, com certeza, o viés social de seu labor literário, manifestando a vida sofrida, alegre, desperdiçada, iludida, idealizada do trabalhador de origem humilde. Ler a obra de Jatobá com nossos alunos pode ser uma fonte possível de emancipação e esclarecimento sobre o trabalho na contemporaneidade.

4. Considerações finais

Primeiramente. Se comparada aos discursos mais circulantes e oficiais acerca da classe trabalhadora da época, a obra em questão de Roniwalter Jatobá pode causar alguns estranhamentos, e até mesmo certo mal-estar àqueles que esperam encontrar nela um reflexo das construções discursivas clássicas sobre o trabalhador fabril: sofrido, com pouca ou nenhuma agência, de um lado; panfletário e portador da verdade única sobre os “trabalhadores”, do outro. Jatobá constrói um trabalhador ativo, com agência, mas não aos moldes do sujeito coletivo já orientado para a transformação social. Seus personagens trabalhadores até podem atingir uma tomada de consciência de classe rumo à transformação social, contudo, não é este o foco de seu discurso literário.

Segundo. A individualidade que aparece na construção artístico-literária de Jatobá é outro ponto de vista que, além de crítico, é também uma possibilidade de emancipação que aposta no pensamento reflexivo desse trabalhador. A adaptação do trabalhador de forma competente ao trabalho e à sindicalização, reivindicando “uma revolução dentro da ordem”, conquistando melhores condições de trabalho dentro do capital, não é o mirante de Jatobá. O autor narra a saga do trabalhador inadaptado. O escritor mineiro não vê saída na adaptação. Talvez, Jatobá deseje para todo trabalhador uma sina parecida com a sua, que é a da reflexão e da libertação da fábrica e por isso dota suas personagens de poder de reflexão e linguagem.

Por último. Por mais que a sociedade industrial e de consumo tenha conseguido um relativo êxito na homogeneização da classe trabalhadora e dos indivíduos como um todo, ainda há possibilidades de emancipação plausíveis. O discurso literário de Jatobá não é pessimista, e sim uma aposta de ao menos resistir (seja na cidade pequena ou na cidade grande e industrial) às imposições do capital dentro de uma sociedade cada vez mais industrial e técnica. Embora o título da obra analisada tenha um tom provocativo com outros discursos mais circulantes sobre a vida operária, em nenhum momento há uma invalidação de apostas mais políticas e coletivas. Contudo, fica evidente que sua aposta é, via linguagem, a partir do indivíduo dotado de uma reflexão crítica de si mesmo e das condições que o circundam, ou seja, com as condições materiais de existência. Nesse passo, o trabalhador de Jatobá se institui enquanto um ser plural multifacetado, ou seja, alia o *homo faber* ao *homo symbolicus*, diferenciando-se de muitos discursos que esvaziam o trabalhador, vendo-o como coisa, apêndice da máquina, estranhado e alienado.

Referências

JATOBÁ, Roniwalter. *Crônicas da vida operária*. São Paulo: Círculo do Livro, 1979. 182p.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. 3. Ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2007. 119p.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2010. 191p.