

# CLARABOIA

*Revista do Curso de letras da UENP*

Número 1, volume 1 – jan./jun. 2014.

## **REVISTA CLARABOIA**

Universidade Estadual do Norte do Paraná  
Campus de Cornélio Procópio e Campus de Jacarezinho  
Centro de Letras, Comunicação e Artes  
Rua Padre melo, 1200 – Jardim Marimar  
Jacarezinho – PR – CEP 86400-000 – BRASIL  
Tel.: +55 (43) 3525-1640  
Site: <http://www.uenp.edu.br/claraboia>  
e-mail: [claraboia@uenp.edu.br](mailto:claraboia@uenp.edu.br)

### **EDITORES**

Ana Paula Franco Nobile Brandileone (UENP-CP)  
Eliana Merlin Deganutti de Barros (UENP-CP)  
Luciana Brito (UENP-CJ)  
Marilúcia dos Santos Domingos Striquer (UENP-CJ)

### **FICHA CATALOGRÁFICA**

Claraboia: Revista do Curso de Letras da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP)

Número 1, volume 1 (janeiro/junho/2014)

Jacarezinho, 2014.

Periodicidade: semestral

1. Linguística e Literatura – Periódico. 1. Centro de Letras, Comunicação de Artes da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP).

As idéias emitidas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores. É permitida a reprodução dos artigos desde que seja citada a fonte.

Universidade Estadual do Norte do Paraná

Reitor: Rinaldo Bernadelli Júnior

Centro de Letras, Comunicação e Artes – campus Cornélio Procópio

Diretora: Vanderléia da Silva Oliveira

Centro de Letras, Comunicação e Artes – campus Jacarezinho

Diretora: Luciana Brito

### **Conselho Editorial**

Dra. Adenize Aparecida Franco, Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), campus Jacarezinho/PR.

Dr. Alvaro Santos Simões Junior, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Assis/SP.

Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Assis/SP.

Dra. Cláudia Consuelo Amigo Pino, Universidade Estadual de São Paulo (USP), São Paulo/SP.

Dr. Clecio Santos Bunzen Júnior, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Campus Guarulhos/SP.

Dr. Fernando Moreno da Silva, Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), campus Jacarezinho/PR.

Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes, Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina/PR.

Dr. Ivan Marcos Ribeiro, Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia/MG.

Dr. João Carlos Cattelan, Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), campus Cascavel/PR.

Dra. Maria Cristina de Almeida Mello, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra/Portugal

Dra. Maria de Lourdes Rodrigues Morgado Sampaio, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto/Portugal

Dr. Mauro Nicola Póvoas, Universidade Federal do Rio Grande (FURG), campus Carreiros, Rio Grande/RS.

Dr. Miguel Heitor Braga Vieira, Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), campus Cornélio Procópio/PR.

Dr. Núbio Delanne Ferraz Mafra, Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina/PR.

Dra. Patrícia Peterle Figueiredo Santurbano, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis/SC.

Dr. Renilson José Menegassi, Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá/PR.

Dr. Rildo José Cosson Mota, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG.

Dra. Rosângela Hammes Rodrigues, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis/SC.

Dr. Sebastião Elias Milani, Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia/GO.

Dra. Silmara Cristina Dela da Silva, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ.

### **Conselho Científico**

Dra. Ana Paula Marques Beato Canato, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro/RJ.

Dr. Artaxerxes Tiago Tácito Modesto, Faculdade do Litoral Sul Paulista (FALS), Guarujá/SP.

Dra. Cássia Regina Tomanin, Universidade do Estado do Mato Grosso (UNEMAT), Sinop/MT.

Dra. Cláudia Lopes Nascimento Saito, Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina/PR.

Dra. Denize Gabriel Witzel, Universidade Estadual do Centro Oeste (UNICENTRO), campus Guarapuava/PR.

Dra. Dóris Nátia Cavallari, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/SP.

Dr. Eduardo Tadeu Roque Amaral, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG.

Me. Eliza Adriana Sheuer Nantes, Universidade Norte do Paraná (UNOPAR), Londrina/PR.

Me. Enrique Vetterli Nuesch, Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Apucarana/PR.

Dra. Fernanda Aparecida Ribeiro, Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL), Alfenas/MG.

Dr. Francisco Carlos Fogaça, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba/PR.

Dr. Geraldo Vicente Martins, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande/MS.

Dra. Gladys Plens de Quevedo Pereira Camargo, Universidade de Brasília (UNB), Brasília/DF.

Me. Guido de Oliveira Carvalho, Universidade Estadual de Goiás (UEG), campus Inhumas/GO.

Dra. Keli Cristina Pacheco, Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), Ponta Grossa/PR.

Dra. Josalba Fabiana Santos, Universidade Federal de Sergipe (UFS), São Cristóvão/SE.

Me. Juliana Bevilacqua Maioli, Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Porto Velho/RO.

Dra. Juliana Casarotti Ferreira, Faculdade de Tecnologia de Presidente Prudente (FATEC), Presidente Prudente/SP.

Dra. Juliana Cristina Bonilha Nunes, Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Sul de Minas Gerais (IFSULDEMINAS), campus Muzambinho/MG.

Dra. Juliana Santini, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Araraquara/SP.

Dra. Juliene Lopes Ribeiro Pedrosa, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa/PB.

Dra. Luciane Schroder, Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), campus Cascavel/PR.

Dr. Marcelo Machado Martins, Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Recife/PE.

Dra. Marcela Verônica da Silva, Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), campus Jacarezinho/PR.

Dra. Márcia Cristina Grego Ohuschi, Universidade Federal do Pará (UFPA), campus Castanhal/PA.

Dr. Marcio Matiassi Cantarin, Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), campus Curitiba/PR.

Dra. Maria Aparecida Garcia Lopes Rossi, Universidade de Taubaté (UNITAU), Taubaté/SP.

Dra. Marilene Weinhardt, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba/PR.

Dra. Marília Lima Pimentel, Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Porto Velho/RO.

Me. Mirielly Ferraça, Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), campus Jacarezinho

Dr. Neil Armstrong Franco Oliveira, Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá/PR.

Dr. Paulo Mosânio Teixeira Duarte, Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza/CE.

Me. Rafaela Stopa, Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), campus Jacarezinho/PR.

Me. Raquel Gamero, Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), campus Cornélio Procopio/PR.

Dr. Ricardo Magalhães Bulhões, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande/MS.

Dra. Sílvia Maria Azevedo, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Assis/SP.

Dra. Telma Maciel Silva, Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina/PR.

Dr. Wander Melo Miranda, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG.

Dr. Weslei Roberto Candido, Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá/PR.

#### **Conselho Técnico**

Prof. Luiz Antônio Xavier Dias, Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), campus Jacarezinho/PR.

## *Sumário*

Experiente	1-4
Apresentação	6-9
<b>Artigos</b>	
As diferentes formas do amor e da representação feminina na poesia de Florbela Espanca	
Rita Cássia Lamino de Araújo Rodrigues	10-25
Da cidade para as serras: a transição da personagem queirosiana	
Amanda Mendes	26-36
Eça de Queirós e seu texto de imprensa “Tema para versos I e II” (02 e 03/04/1893 – Gazeta de Notícias): considerações	
Rosane Gazolla Alves Feitosa	37-48
José Veríssimo e a construção do cânone literário brasileiro: um ponto de vista estético	
Márcio Roberto Pereira	49-61
“Maior que o mar”: contribuições filosóficas da teoria do imaginário para o estudo da poesia	
Marcela Wanglon	62-77
O normal e o patológico: uma leitura de Rosinha, Minha Canoa de José Mauro de Vasconcelos (Diálogo entre literatura e psicologia).	
Penha Lucilda Souza Silvestre	78-91
Para uma cartografia do sensível: a poética de Bernardo Soares	
Jair Zandoná	92-111
Polifonia, carnavalização e paródia na “Teoria do Medalhão”, de Machado de Assis: confronto com Le Père Goriot, de Balzac	
Daniela Callipo	112-120
<b>Entrevista</b>	
Entrevista com Rildo Cosson	
Vanderléia da Silva Oliveira	121-124
<b>Farol – Resenha</b>	
BRANDILEONE, Ana Paula Franco Bobile; OLIVEIRA, Vanderléia Silva. (ors.). “Desafios contemporâneos: a escrita do agora. São Paulo: Anna Blume, 2013.	
Edson Salviano Nery Pereira	125-132

### *Apresentação*

A primeira edição de *Claraboia* - Revista do Curso de Letras da UENP - apresenta aos seus leitores uma coletânea cuja diversidade temática contempla artigos, dispostos em ordem alfabética de sobrenome de autores, subjacentes às áreas de **Literaturas de Língua Portuguesa**.

Questões referentes à transição do herói nas narrativas de Eça de Queirós e à representatividade intelectual do autor na imprensa portuguesa da época e *a posteriori*, a representação da subjetividade feminina em Florbela Espanca e as estratégias de elaboração do *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa enquadram-se no tópico da revista referente à Literatura Portuguesa. O primeiro deles, intitulado “*As diferentes formas do amor e da representação feminina na poesia de Florbela Espanca*” apresenta, inicialmente, uma análise do poema “Amar!”, da poeta portuguesa Florbela Espanca, por ser, na visão da autora do artigo, o mais representativo entre os que revelam a maneira do eu-lírico vivenciar o amor, e o contrapõe a quatro sonetos: “Inconstância”, “Ambiciosa”, “Fanatismo” e “Escrava”, os quais apresentam dualidade em relação à postura da mulher diante do sentimento amoroso. Nos poemas “Inconstância” e “Ambiciosa”, o eu-lírico demonstra a incapacidade de amar, revela uma mulher aparentemente forte e senhora da situação e, por sua vez, os poemas “Escrava” e “Fanatismo”, apresentam uma entrega amorosa total e amor incondicional, reveladores de uma mulher submissa e dependente do homem. Deste modo, o artigo conduz à conclusão de que, conotando sentimentos ambíguos, o eu-lírico expresso no poema de Florbela Espanca “se prostra como mulher ativa que não tem receios de expressar publicamente seus sentimentos, comportando-se, em alguns momentos, como senhora que não se submete ao amor que a insatisfaz e, em outros, como escrava e dependente do amor”.

O artigo “*Da Cidade para as Serras: a transição da personagem queirosiana*” apresenta a mudança de postura do personagem queirosiano Jacinto, o “dândi parisiense” do romance *A Cidade e as Serras*, do escritor português Eça de Queirós. Personagem que, em um primeiro momento, mostra-se fascinado pela cidade francesa e suas tecnologias, mas, em seguida, compreende que é nas serras que as relações humanas são de fato verdadeiras. Mesmo assumindo posturas contraditórias, Jacinto atinge o equilíbrio quando adota medidas tecnológicas para a melhoria das condições de vida no campo. Ao apresentar essa transição, o artigo apresentado perscruta a tradição literária em busca de perfis que se assemelhem ao personagem de Eça de Queirós, e aponta, pois, o herói Odisseu, da *Odisseia* de Homero e o Quixote, da novela *D. Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes como possíveis influências de Eça de Queirós.

“*Eça de Queirós e seu texto de imprensa: tema para versos i e ii*” é o artigo que volta-se para o estudo dos Arquivos Literários, em específico à pesquisa com periódicos. Ao resgatar a obra, o intelectual e a atividade literária em seu processo de criação, estes trabalhos recuperam produtores e agentes culturais, muitos deles flagrados nos seus trabalhos iniciais e que associam suas produções a outros criadores e a grupos de escritores. Além disso, estabelecem etapas de formação intelectual e nutrem-se de fontes de informação que iluminam a trajetória posterior, muitas vezes, mais madura, da vida de intelectuais e escritores.

O artigo final, contemplado na temática Literatura Portuguesa, “*Para uma cartografia do sensível: a poética de Bernardo Soares*”, percorre as estratégias de elaboração do *Livro do desassossego*, organizado por Fernando Pessoa. Apresenta o posicionamento da crítica que defende a existência de três fases de escrita do *Livro*: “a primeira, vinculada muito mais ao simbolismo, seria ‘anterior’ à descoberta heteronímica e corresponderia à produção entre 1914 e 1917; a segunda compreenderia até 1929, período em que o *Livro* permaneceu em dormência, com produção rarefeita e não datada; a terceira seria de 1929 a 1934, período em que os textos são datados”. Em seguida, é apontada a designação da autoria do texto a Bernardo Soares pelo autor português, como se o semi-heterônimo construísse o livro com base na sua “própria” vida, expressa pelo vazio interior e sentimento de inexistência. Além disso, o artigo contempla as diferentes edições, que constitui diferentes *Livro(s)*, detendo-se na versão mais recente, de Richard Zenith, que mantém uma estrutura que permite ao leitor ingressar no jogo proposto pela escrita, por debruçar-se no *Livro* “como se estivesse abrindo um dos envelopes que há nele” e prosseguir explorando o modo como Bernardo Soares constrói o *Livro* (como se fosse um diário, com os pensamentos postos em fragmento); como vivencia, de maneira fragmentária, a cidade, e como se projeta no texto enquanto narrador câmera para fixar os *flashes* espaciais.

Quanto ao que diz respeito à Literatura Brasileira, dois aspectos conduzem a apresentação dos artigos: 1) *Crítico*: A constituição do cânone literário brasileiro a partir de José Veríssimo; e 2) *Analítico*: Da configuração poética de Augusto Meyer, a constituição discursiva sobre o tema *Loucura* em José Mauro de Vasconcelos e os conceitos de paródia, polifonia e carnavalização em Machado de Assis. Enquadrados nesse segundo, apresentamos o artigo “*José Veríssimo e a construção do cânone literário brasileiro: um ponto de vista estético*”. Trata-se de um exame sobre a trajetória do exercício crítico de José Veríssimo que, buscando superar as limitações do modelo crítico romântico bem como do modelo naturalista, criou outro paradigma centrado na figuração do estético, sem se esquecer, no entanto, da dialética entre a história e a literatura. Dessa forma, o estudo evidencia um dos caminhos percorridos pela historiografia brasileira para a construção do cânone literário no Brasil.

Contributo da análise literária, o artigo “*Maior que o mar: contribuições filosóficas da teoria do imaginário para o estudo da poesia*” apresenta um estudo crítico sobre os conceitos teóricos da poesia a partir de Gaston Bachelard e Gilbert Durand e que é deslindado na análise do poema “Elegia do Arpoador”, do poeta gaúcho Augusto Meyer (1902-1970). O artigo centra sua análise na relação dos elementos característicos das teorizações a que recorre como sustentáculo e o poema, contribuindo assim com a discussão sobre a importância da poética de Augusto Meyer. Poética essa que precisa e deve ser recuperada em detrimento de seus estudos críticos e ensaísticos que, embora essenciais, delegaram sua produção poética a segundo plano.

O artigo “*O normal e o patológico: Uma leitura de Rosinha, minha canoa*, de José Mauro de Vasconcelos (Diálogo entre literatura e psicologia)” apresenta reflexões sobre o tema da loucura e sua manifestação na literatura juvenil brasileira da década de 70. O estudo detém-se na análise literária da obra *Rosinha, minha canoa*, do escritor José Mauro de Vasconcelos. Além da importância dada à constituição discursiva sobre o conceito de loucura, sustentada nos estudos de Michel Foucault, o artigo agrega uma ampla discussão a respeito da necessidade que se impôs quanto às reformas psiquiátricas e os processos de desinstitucionalização dos espaços reservados àqueles considerados portadores de “loucura”. Assim, a segunda parte do artigo estabelece um diálogo entre a narrativa exposta na obra de José Mauro Vasconcelos e os processos de loucura e as tentativas de combate institucional que até então eram os recursos utilizáveis para “sanar” aqueles atingidos por ela. Trata-se de uma importante proposta de diálogo entre a literatura e a psicologia, especialmente no que concerne à revisitação de um texto literário infanto-juvenil que embarca em questões sociais ao navegar no universo da imaginação, mas desembarca em conflitos institucionais que, durante muito tempo, comandaram violentamente quaisquer manifestações que fugissem de uma dada normalidade constituída.

A partir dos conceitos de paródia e carnavalização aplicados ao conto de Machado de Assis, o artigo “*Polifonia, carnavalização e paródia na ‘Teoria do medalhão’, de Machado de Assis: confronto com Le père Goriot, de Balzac*”, centra-se na construção narrativa em forma de diálogo, a partir do cruzamento de vozes entre pai e filho, o que o leva a ser compreendido como um texto polifônico. Ao contrário do romance de Balzac, cujas vozes são dependentes da consciência una do autor, o que o tornaria um texto monofônico.

No espaço reservado às entrevistas apresentamos, nessa primeira edição, a conversa com o escritor e pesquisador Rildo Cosson. Trata-se de atividade desenvolvida pelo subprojeto “*Formação de leitores: práticas de letramento e produção textual*” que, entre 2012 e 2013, integrou o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID/CAPES). O subprojeto teve como objetivo produzir sequências didáticas a partir da proposta de letramento literário de Rildo



Cosson (2006), articulando produção escrita e multiletramento (ROJO; MOURA, 2012), em duas escolas públicas (Colégios Estaduais André Seugling e Castro Alves), no município de Cornélio Procópio, no Estado do Paraná.

Fecha esta edição a resenha de Edson Salviano Nery, publicada na *Seção Farol*. A resenha *Aceitando Desafios* teve como objetivo apresentar e discutir os textos reunidos na coletânea *Desafios contemporâneos: a escrita do agora*, livro organizado por Ana Paula Franco Nobile Brandileone e Vanderléia da Silva Oliveira, professoras doutoras da UENP - Universidade Estadual do Norte do Paraná, *campus* de Cornélio Procópio. Valendo-se do mote do desbravamento, o resenhista lança um olhar crítico sobre os estudos focados na produção literária contemporânea.

É com satisfação, portanto, que publicamos o primeiro número da *Claraboia* – Revista do Curso de Letras da UENP, agradecendo aos autores, aos membros do conselho editorial e científico, sobretudo, a equipe que fez este número da revista acontecer: Adenize Franco, Ana Paula Franco Nobile Brandileone, Luciana Brito, Luiz Antônio Xavier Dias, Marcela Verônica da Silva, Rafaela Stopa e Raquel Gamero.

CLCA-UENP, junho de 2014.

Marilúcia dos Santos Domingos Striquer

# *As Diferentes Formas Do Amor E Da Representação Feminina Na Poesia De Florbela Espanca*

THE DIFERENT FORMS OF LOVE AND THE WOMEN REPRESENTATION IN FLORBELA ESPANCA POETRY

Rita de Cássia Lamino de Araújo **RODRIGUES**<sup>1</sup>

**Resumo:** Florbela Espanca, considerada uma das maiores vozes femininas da literatura portuguesa, apresenta como tema central de sua poesia o amor. Este artigo tem por objetivo comentar os poemas “Amar!”, um dos mais representativos na maneira da poetisa vivenciar o amor; seguido pelos poemas “Inconstância”, “Ambiciosa”, “Fanatismo” e “Escrava” de modo a verificar como se estabelece as visões diferentes do amor e da mulher.

**Palavras-chave:** Florbela Espanca. Amor. Poesia feminina.

**Abstract:** Florbela Espanca, considered one of the greatest female voices in the Portuguese literature, presents love as the central theme of her poetry. This article aims to comment the poems “Amar!”, one of the most representative poems in the way of experiencing love, followed by other ones, such as “Inconstância”, “Ambiciosa”, “Fanatismo” and “Escrava” in order to verify how the different views of love and the women are established.

**Keywords:** Florbela Espanca. Love. Women's literature.

## Introdução

Considerada, hoje, uma das figuras femininas mais importantes da Literatura Portuguesa, Florbela Espanca, a princípio, foi apreciada apenas como mais uma poetisa de salão, como é possível depreender da manifestação dos jornais, por motivo da publicação das suas primeiras obras. O jornal *O Azeitonense* acreditava ser *O Livro das Mágoas*, publicado em 1919, um “[...] Missal de Amargura, que a nossa alma compreende, sente e partilha, subindo numa ascensão maravilhosa em que suavíssimos cânticos nos envolvem” (DAL FARRA, 1999, p. 9 -10) Do mesmo modo, como destaca Dal Farra (1999, p. 9), o jornal *Correio da Manhã* ao cumprimentar Florbela Espanca, assim se expressou: “parabenizamos alegremente, ‘o contingente de senhoras’ poetisas, que ‘cresce dia a dia’, aclamando-as e considerando serem sempre ‘bem vindas quando como esta saibam versejar!’”.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras - Literatura Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista – UNESP (2011). Professora colaboradora na área de Literatura Portuguesa e Teoria Literária no Centro de Letras, Comunicação e Artes na Universidade Estadual do Norte do Paraná – UENP campus de Jacarezinho. Participa do grupo de pesquisa Literatura e Ensino (UENP – Jacarezinho) onde estuda temas voltados para a crônica portuguesa no final do século XIX e início do século XX e o ensino da crônica em sala de aula. Endereço eletrônico: ritalamino@hotmail.com

Posteriormente, sua segunda obra *O Livro de Soror Saudade*, em 1923, foi recebida por parte da crítica como livro de “ternura e bondade, um pouco dolorosa, talvez impregnada de uma tristeza e renúncia” como anunciou o jornal *Século da Noite*. Por outro lado, uma parte da crítica mostrou-se indignada com a temática da obra, classificando-a como imoral e contra os bons costumes da sociedade portuguesa. Conforme afirma Dal Farra (1999, p. 11):

O jornal lisboeta católico *A Época*, acusava o *Livro Sórora Saudade* de “revoltantemente pagão” e “digno de ser recitado em honra da Vênus Impudica”! “Florbelas ‘blasfemas’, tem atitudes de ‘requintada voluptuosidade’, de típica ‘escrava de harém’, porque nem sequer chegou a descobrir o tesouro escondido no Evangelho”! Era preciso, pois, infringir a ela que purificasse, com “carvão ardente”, “os lábios literariamente manchados”, e que pedisse “perdão” a Deus por ter feito “mau emprego” das aptidões com que o Criador a galardeara [...] ‘Com pesar afirmo que é um livro mau o seu, um livro desmoralizador’.

Esse ataque ferrenho da crítica à obra de Florbela Espanca apresenta-se devido ao fato de a poetisa apropriar-se de um discurso propriamente masculino – a vassalagem amorosa –, para expressar os íntimos sentimentos e sensações de uma mulher apaixonada, afastando-se do padrão de passividade ligado à maioria das mulheres e aceitável pela sociedade. De acordo com Cleonice Silva (2003, p. 124), Florbela Espanca introduz em seus poemas “a descrição detalhada do desejo e do prazer femininos como sujeito, e não mais como objeto, atitude essa que feria diretamente os preceitos básicos da sociedade burguesa cristã”. Nesse sentido, há na poesia dessa autora uma inversão de papéis, pois, como poetisa, teve a ousadia de fazer declarações amorosas e sensuais que eram esperadas de um homem a uma mulher e não o contrário. Isso se deve ao fato de, na cultura tradicional, o relacionamento amoroso ser conduzido pelo homem, é a ele que se atribui o papel de sedutor e condutor, sendo destinado à mulher o papel de ser dócil, passivo e submisso.

Seguindo a mesma linha de pensamento Zina Bellodi Silva (1987, p. 204) sugere que a obra de Florbela Espanca deixa transparecer a figura da mulher amante, pois ao assumir as qualidades da mulher que se faz “atraente, que deseja fazer-se bela e sedutora para conquistar o ser amado, uma mulher que tem capacidade para discutir e viver o amor em suas diferentes modalidades”, a poetisa rompe com o papel de passividade e submissão atribuído à mulher.

José Régio (1981, p. 20) menciona ser Florbela Espanca “poeta do amor, como tantos outros poetas portugueses, mas muito particular poeta do amor” devido ao fato de confessar-se cega de amor, mas, sobretudo, por suas atitudes de insatisfação e insaciabilidade amorosas; da mesma maneira, Agustina Bessa Luís (1979, p. 39), comentando sobre a presença desse sentimento na obra da poetisa, diz ser “o amor em Florbela o delírio da discordância”. Seguindo essa mesma linha de pensamento, Zina Bellodi Silva (1987, p. 248), afirma que:

O amor, em Florbela Espanca, passa por gradações diversas quanto ao modo de realização que vão desde a exploração do amor fraterno até a possibilidade de entrega total e incondicional a ele, passando pela caracterização da capacidade de doação desinteressada, de ser o amante aquele ser de recepção, por exemplo. Em oposição à possibilidade de entrega total e absoluta Florbela coloca a incapacidade para o amor, a impossibilidade de amar.

Nesse sentido, Bellodi Silva (1987, p. 186), ainda propõe que as expectativas em relação ao amor em Florbela Espanca podem ser entendidas sob duas maneiras: ora a poetisa idealiza um amor perfeito e utópico esperando do objeto amado algo que está além de suas condições como ser humano e terreno, como ocorre em seu poema “Inconstância” e “Ambiciosa”; ora, em contrapartida, a poetisa submete-se a esse amor numa entrega total e incondicional projetando na vida junto ao homem amado a única possibilidade de ser realmente feliz, como é o caso dos poemas “Fanatismo” e “Escrava”.

A leitura atenta dos sonetos citados acima depreende, também, dois modos de representação do eu lírico feminino. Os poemas “Inconstância” e “Ambiciosa”, que demonstram a incapacidade de amar, revelam uma mulher aparentemente mais forte e senhora da situação; por sua vez, os poemas “Escrava” e “Fanatismo”, que apresentam uma entrega amorosa total e amor incondicional, revelam uma mulher submissa e dependente do amor masculino. Em vista disso, este artigo pretende fazer, primeiramente, uma análise do poema “Amar”, considerado o mais representativo entre os que revelam a maneira da poetisa vivenciar o amor, seguida do estudo dos quatro sonetos descritos, tentando demonstrar como dialogam e apresentam visões diferentes do amor e da mulher.

### **A eterna busca pelo amor**

Como vimos, o amor é a temática principal da poesia de Florbela Espanca. Há em sua poesia uma busca constante por esse sentimento, porém de uma maneira muito particular e narcísica, pois, mais do que amar o outro, o eu lírico necessita ser amado de maneira incondicional. Assim, de acordo com Zina Bellodi Silva (1987, p. 241), “em Florbela o amor é colocado em um plano que mostra, mais do que querer bem para o outro, o outro não correspondendo aos seus anseios”. Desta forma, seus poemas apresentam uma busca incansável pelo amor, porém, como essa procura não é satisfeita, ocorre frustração e sofrimento. “Para ela, portanto, o amor não é o querer para o outro aquilo que se supõe serem bens, mas sim, o querer algo para si, em proporções além dos limites humanos e isso não é possível, não é humano e não se realiza levando à insatisfação” (SILVA, 1987 p. 241). Tal descontentamento e impossibilidade

de satisfazer-se plenamente através de um único amor é demonstrada de maneira plena no poema “Amar”.

Presente no livro *Charneca em Flor* (1931), considerado a obra prima de Florbela Espanca, uma vez que apresenta a figura feminina em uma posição ativa diante do amado, o poema “Amar!” apresenta a volubilidade do amor feminino:

Eu quero amar, amar perdidamente!  
 Amar só por amar: Aqui... além...  
 Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente...  
 Amar! Amar! É não amar ninguém!

Recordar? Esquecer? Indiferente!...  
 Prender ou desprender? É mal? É bem?  
 Quem disser que se pode amar alguém  
 Durante a vida inteira é porque mente!

Há uma primavera em cada vida:  
 É preciso cantá-la assim florida,  
 Pois se Deus nos deu voz, foi pra cantar!

E se um dia hei de ser pó, cinza e nada  
 Que seja a minha noite uma alvorada,  
 Que me saiba perder... pra me encontrar...

A primeira estrofe do poema dedica-se a demonstrar o firme desejo do eu lírico de amar, numa frenética busca pelo amor. Logo no primeiro verso, temos uma mulher assegurando que deseja amar: “Eu quero amar, amar perdidamente!”, porém, para ela não basta apenas amar, ela deseja amar perdidamente, numa atitude dúbia que pode ser tanto entendida como amar de uma maneira sobre-humana, incondicional, numa entrega total a esse sentimento e a pessoa amada, quanto o desejo de buscar e vivenciar o amor de uma maneira livre das regras impostas pela sociedade até se encontrar o amor realmente esperado.

No segundo verso “Amar só por amar: Aqui... além...” presencia-se uma mulher ansiosa por viver momentos intensos de amor, os advérbios de lugar “aqui” e “além” mostram uma busca desesperada e devotada: chega-se a um amor, que se supõe ideal, entrega-se a ele, porém, o objeto de amor não corresponde aos seus anseios, não sendo, portanto, capaz de saciá-la, parte-se, então, para “além”, em uma constante peregrinação à procura de amores que a satisfaçam, porém, esses não são duradouros, mas momentâneos.

Tal atitude se comprova no terceiro verso da estrofe, “Mais Este, e Aquele, o Outro e toda a gente”, os pronomes demonstrativos iniciados em letra maiúscula mostram que a poetisa encontrou-se com vários amados até culminar na expressão hiperbólica “toda a gente”, evidenciando o desconcerto entre o que se espera e o que é encontrado acarretando a recusa em

pertencer a um único amor, num impulso incontrollável de amar, demonstrado pela repetição do verbo “amar”, (sete vezes), em especial no último verso “amar, amar e não amar ninguém”.

O fato de não ser correspondida com um sentimento à altura do que se deseja desperta no eu lírico o sentimento da indiferença. A expressão “Amar! E não amar ninguém!” nos leva a crer que por não ser correspondida a altura, há o desprezo do objeto amado, tornando-o apenas mais um entre tantos; “um ninguém” pode ser entendido como alguém que passou por sua vida, mas que não deixou marcas.

O desapego e a indiferença são confirmados na segunda estrofe do poema através das interrogações antitéticas “Recordar?” “Esquecer?” “Prender ou desprender?” “É mal?” “É bem?”, acompanhadas pela expressão “Indiferente!”, que demonstram a instabilidade do eu lírico feminino quanto ao seu sentimento e, também, o seu desapego às lembranças de um amor que não deu certo de modo a evitar sofrimentos.

Os dois últimos versos dessa estrofe apresentam uma resposta dura e categórica para tais questões: “Quem disser que se pode amar alguém / Durante a vida inteira é porque mente!”. Essa afirmativa se apresenta como uma tentativa de demonstrar o caráter fugaz e efêmero do amor, o que justificaria a volubilidade do eu lírico diante desse sentimento. Nesse sentido, percebe-se a sua necessidade em direcionar o poema, que, até então, estava condicionado para o “eu”, para o “outro”. A questão que antes estava sendo focalizada como algo individual transforma-se em algo inerente ao ser humano. O eu lírico comporta-se como tal, não apenas por querer, mas porque esta é uma característica humana, é impossível para todos satisfazerem-se plenamente, com um único amor. Assim, percebe-se uma tentativa de justificar essa recusa por um sentimento que dure para sempre; tentativa essa que se intensifica nos dois últimos tercetos do soneto.

O eu lírico afirma que “Há uma primavera em cada vida”, a imagem da primavera remete à juventude, momento em que o ser humano está mais propício a entregar-se à várias paixões na tentativa de encontrar seu verdadeiro amor. O verso seguinte, “É preciso cantá-la assim florida”, apresenta a necessidade de vivenciar esse momento de alegria através do verbo cantar, no sentido de aproveitar, desfrutar desse período, uma vez que ele é passageiro. Por isso, a “primavera” deve ser aproveitada assim “florida”, ou seja, enquanto há juventude e disposição. No último verso recorre-se ainda à figura divina, “Deus”, colocando-o como convivente, uma vez que dá condições para essa busca constante: “Pois, se Deus nos deu voz foi para cantar”.

Por fim, na terceira estrofe o eu lírico recorre à constatação de que tudo na vida é passageiro e de que a vida é efêmera. Para justificar a necessidade de aproveitar o momento da juventude, que agora ela classifica como “alvorada”, em busca do amor ideal. Nos últimos dois

versos, “Que seja a minha noite uma alvorada/ Que me saiba perder pra me encontrar...” temos a síntese do pensamento do eu lírico através das antíteses noite/alvorada, perder/encontrar, assim a “noite” e o “saber perder-se” pode significar o sofrimento por desprender-se de um amor que não corresponde mais ao que se idealizou, por sua vez, essa separação possibilita uma nova esperança, ou seja, a possibilidade de estar disponível a um novo encontro, um novo amor que surgirá como a alvorada e que, a princípio poderá sanar as expectativas do eu lírico.

Desta forma, o poema “Amar!” apresenta uma temática importante na poesia de Florbela Espanca: a impossibilidade de achar satisfação no amor. Depreende-se, então, da leitura desse soneto, a presença de um sujeito feminino que não se abate e nem se inibe em expressar seus sentimentos, colocando-se em uma posição ativa diante do objeto amado. Embora os desencontros amorosos causem, a princípio, sofrimento, isso não impede que o eu lírico recupere as forças e saia em busca de um novo amado. Quando encontra um amor submete-se a ele numa entrega total e submissa amando-o perdidamente, por sua vez, passado um tempo, a chama desse amor apaga-se. Então, corajosamente, o eu lírico assume-se como uma mulher instável e ambiciosa e sai à procura de um novo amor. Para cada momento do amor uma diferente personalidade feminina.

### **O amor e a mulher como senhora do seu sentimento**

No soneto “Inconstância”, presente no *Livro de Soror Saudade* (1923), o eu lírico apresenta-se como uma mulher incapaz de viver um único amor devido à sua exigência de um amor perfeito, sobre-humano. Nele é possível perceber um eu lírico feminino que não se inibe em demonstrar sua inconstância, porém o faz de um modo melancólico evidenciando seu sofrimento devido à impossibilidade de amar:

Procurei o amor, que me mentiu.  
Pedi à Vida mais do que ela dava.  
Eterna sonhadora edificava  
Meu castelo de luz que me caiu!

E tanto clarão nas trevas refulgiu,  
E tanto beijo a boca me queimava!  
E era o sol que os longes deslumbrava  
Igual a tanto sol que me fugiu!

Passei a vida a amar e a esquecer...  
Atrás do sol dum dia outro a esquecer  
As brumas dos atalhos por onde ando...

E esse amor que assim me vai fugindo  
É igual a outro amor que vai surgindo,

Que há de partir também... nem eu sei quando...

Na primeira estrofe do soneto, observamos um eu lírico feminino decepcionado, pois fantasiou um amor ideal, mas deparou-se com o amor real que não condizia às suas expectativas.

O primeiro verso, “Procurei o amor que me mentiu”, evidencia essa desilusão, uma vez que o amor real contradiz o sentimento que se imaginou acarretando em uma constatação dolorosa e dramática, comprovada pelo segundo verso: “Pedi à Vida mais do que ela dava” e também pela expressão “Eterna sonhadora”. A imagem do castelo de luz a ruir revela a desilusão por não encontrar o que se almejava, e sim uma realidade amorosa dolorosa.

Na segunda estrofe, é demonstrado o estado de espírito do eu lírico no início da descoberta do amor. O primeiro verso, “Tanto clarão nas trevas refulgiu”, demonstra a saída de um estado de tristeza, “trevas”, para o de alegria e evidencia a felicidade por ter encontrado o amor e, além disso, a esperança de que ele seja condizente com o que se anseia. Diante dessa possibilidade, o eu lírico entrega-se num desejo ardente de realização desse amor comparando o homem amado ao sol.

Essa identificação do amado–amante com o sol mostra que o eu lírico, a princípio, ilude-se achando que encontrou o homem-deus a quem tanto procurava. No entanto, o mesmo sol que é fonte de calor e alegria pode queimar e matar gerando decepção e sofrimento. Assim, nos dois últimos versos; “Era o sol que os longe deslumbrava / Igual a tanto sol que me fugiu”, demonstra sua tomada de consciência através da comparação do relacionamento amoroso ao ciclo solar. Do mesmo modo que o astro-rei aparece no início do dia, dono de grandiosa energia que, durante seu percurso, vai dissipando-se, até apagar-se ao final da tarde, o amor, também, aos poucos, se esgota. Desta forma, encontra-se o homem amado, usufrui-se de toda sua potencialidade e, quando se percebe que ele é incapaz de sanar seus desejos, deixa-o e parte em direção a um novo amor. Essa atitude de desapego do eu lírico se confirma no verso antitético “Passei a vida a amar e esquecer”, e no verso “Atrás do sol dum dia outro a aquecer”.

O último terceto reforça a ideia de impossibilidade de se prender a um único amor, comprovando sua volubilidade amorosa através dos versos antitéticos, “E esse amor que assim me vai partindo / É igual a outro que vem surgindo”, mostrando que a busca pelo amor, a esperança de sua plena realização e, depois, o seu esquecimento é algo contínuo que faz parte da vida; o amor de hoje, logo que terminado, será substituído por outro que terá o mesmo destino, pois nenhum deles será capaz de superar as expectativas do eu lírico diante do amor.

Assim, da leitura desse soneto depreende-se uma mulher que, embora a princípio sofra com a insatisfação amorosa, reconhece-se como ser superior ao homem encontrado e, por isso,



vive a amar e esquecer na tentativa de um dia encontrar alguém que corresponda as suas expectativas.

José Régio (1981, p. 24) observa nessa insatisfação, representada pela busca constante pelo amor ideal, um caráter cíclico: “espera do amante-amado; encontros com vários amados; sentimento do desencontro; negação do amor único e do grande amor; entrega ao *amar só por amar*, com recusa de pertencer a alguém; total decepção do amor dos homens; apelo para um Deus que não virá”.

Como vimos no poema acima, o eu poético feminino assume uma postura ativa diante da iniciativa e relação amorosa. A inconstância no amor torna-se fruto do desejo de encontrar um amor extraterreno, um ser amado que apresente qualidades acima das oferecidas por um homem comum, portanto, um homem-deus. A impossibilidade de alcançar tais anseios gera frustrações, dor e sofrimento; o eu lírico apresenta-se como uma mulher infeliz devido ao fato de não se realizar na relação amorosa. No entanto, há poemas em que, para disfarçar essa infelicidade, estabelece-se um jogo de poder, no qual o sujeito feminino se coloca em uma posição superior ao homem, é o caso do soneto “Ambiciosa”, presente no livro *Charneca em flor*:

Para aqueles fantasmas que passaram,  
Vagabundos a quem jurei amar,  
Nunca os meus braços lânguidos traçaram  
O voo dum gesto para os alcançar...

Se as minhas mãos em garra se cravaram  
Sobre um amor em sangue a palpitar ...  
Quantas panteras bárbaras mataram  
Só pelo raro gosto de matar!

Minh’ alma é como a pedra funerária  
Erguida na montanha solitária  
Interrogando a vibração dos céus!

O amor dum homem? Terra tão pisada,  
Gota de chuva ao vento baloiçada...  
Um homem? Quando eu sonho o amor de um Deus! ...

Toda pessoa ambiciosa almeja algo que está além do que possui. A leitura desse soneto denota uma mulher extremamente insatisfeita com os amores que teve no passado, devido ao fato de reconhecer-se como ser superior.

Na primeira estrofe, depreende-se a visão que o sujeito poético feminino tem dos homens que amou, reduzindo-os a “fantasmas” e “vagabundos”, ou seja, homens desprovidos de qualidades merecedoras de seu amor. Devido a isso, os dois últimos versos do poema: “Nunca os meus braços lânguidos traçaram / O voo dum gesto para os alcançar...”, demonstram uma posição de quem não se esforça por alcançar e agradar os seus antigos amores. A expressão

“braços lânguidos” adquire posição ambígua nesses versos podendo significar tanto fraqueza e desânimo, quanto voluptuosidade; no que se refere a esse último sentido pode-se depreender que nunca seus braços cheios de desejos se esforçaram plenamente por segurar e amar homens que não correspondiam a suas expectativas, apresentando, dessa forma, falsas promessas de amor.

Na segunda estrofe do poema depreende-se o jogo de sedução, o eu lírico feminino se compara a um animal predador em busca de sua presa. As mãos delicadas de mulher transformam-se em garras que cravam, ou seja, que deixam marcas e o eu lírico se compara a uma pantera, - felino grande, forte e ágil-, atributo que se intensifica pelo uso do adjetivo bárbaro. A expressão “do sangue a palpitar” depreende grande apelo visual e vislumbra um desejo sensual avassalador por conquistar o objeto de sedução. No entanto, seduz-se apenas pelo simples prazer de seduzir, assim como, a pantera mata apenas por matar. Tal atitude depreende certo sentimento narcísico do eu lírico em satisfazer-se sem importar-se com o outro, como será demonstrado na terceira estrofe.

Há nessa estrofe sentimentos exacerbados de autocontemplação e complacência. Primeiramente, a poetisa refere-se a si própria como uma “pedra funerária”, ser gélido, frio, sem vida e indiferente ao outro. Esse sentimento intensifica-se no segundo verso, “Erguida na montanha solitária”; se pensarmos que a montanha é o ponto de ligação entre a terra e o céu, e é a morada dos deuses, notabiliza-se a tentativa da mulher considerar-se uma “deusa” acima do restante da humanidade, por isso, está em busca de um amor divino.

Na última estrofe, tal hipótese se confirma através da frase interrogativa “O amor de um homem?” respondida por expressões como “terra tão pisada”, “gota de chuva”, “ao vento ao baloiçar”, que denotam sentimento corriqueiro, insignificante e instável, o que não condiz com suas expectativas em relação ao amor.

O último verso dessa estrofe, é considerado a chave de ouro do soneto e a síntese de toda a poesia de Florbela Espanca: “O amor dum homem? Quando eu sonho o amor de um deus?” Nele encontramos uma preocupação demasiada pela felicidade do “eu” e a resposta para todo o seu sofrimento: é incapaz de amar porque não encontra nos homens terrenos os predicados que ambiciona, por sua vez surge a impossibilidade de vivenciar o amor porque está à procura de um homem deus. Assim, de acordo com Bellodi Silva (1987, p. 223), evidencia-se em Florbela Espanca uma “dor que é maior que as dos demais seres humanos, pois o seu amor é algo impossível de realizar-se porque procurando um deus ela só encontra um homem comum”.

Os poemas que analisamos até o momento, colocam-nos diante de um eu-poético feminino que corajosamente se submete à inversão de papéis, mostrando-se insatisfeito com os amores encontrados e assumindo atitudes de sedução e leviandade mais aceitáveis se advindas de

um eu lírico masculino. Percebe-se nesses sonetos “um movimento crescente no qual o ser feminino vai assumindo uma importância cada vez maior na relação amorosa” (SILVA, 2003, p.188).

O poema “Inconstância” evidencia a figura da mulher que insatisfeita com o amor que encontra sai em busca de novas possibilidades amorosas, numa procura sofrida, mas audaciosa, mostrando ser não mais uma mulher submissa e passiva diante dos caprichos masculinos. Ademais, em “Ambiciosa”, percebe-se o prenúncio de uma tentativa de rebeldia feminina, pois o eu lírico reconhece-se como mulher, “senhora de si”, que reflete sobre os motivos de sua insatisfação, - a qualidade de ser ambiciosa -, e, portanto, deseja sempre mais do que pode ter; sendo o amor de um homem não suficiente, procura-se o amor de um deus, como é algo impossível de se realizar entra-se em um interminável ciclo de busca e decepções acarretando no eterno sofrimento.

### **O amor como forma de submissão feminina**

Diferente do que vimos nos poemas comentados acima, alguns poemas de Florbela Espanca apresentam a figura feminina como ser submisso e escravo do amor masculino. Ainda assim, percebe-se uma coragem por parte da poetisa em exprimir os sentimentos de uma mulher numa atitude de deslocamento do papel feminino.

Devido a isso, em seu estudo sobre a poesia de Florbela Espanca, Maria Lúcia Dal Farra (1999, p. 29), aproxima a obra da poetisa à poesia trovadoresca da Idade Média, dizendo que a autora “altera a seu favor a cantiga d’amor, transformando, então, as prerrogativas masculinas em femininas, como a atualizar e a desmistificar, a partir da sua própria experiência de mulher, o verdadeiro agente da vassalagem”. Sabe-se que na cantiga de amor o eu lírico masculino presta serviço amoroso à mulher, exaltando-a e apresentando uma confissão dolorosa de sua atormentada experiência passional perante a mulher. O mesmo ocorre na poesia de Florbela Espanca, no entanto, agora há uma inversão de papeis, não é mais o homem que suplica o amor da amada, mas, sim, a mulher que se rasteja aos pés do seu “senhor”. Alguns poemas que apresentam essa característica exibem a mulher como ser dócil, passivo e submisso à figura masculina. Entre eles destacam-se “Fanatismo”, presente no *Livro de Sórora Saudade* e “Escrava”, da obra póstuma *Reliquiae* (1931).

Em “Fanatismo”, como próprio título sugere, nos deparamos com uma figura feminina que assume uma posição acentuada de veneração e súplica ao homem amado:

Minh'alma, de sonhar-te, anda perdida.  
 Meus olhos andam cegos de te ver!  
 Não és sequer a razão do meu viver,  
 Pois que tu és já toda a minha vida !

Não vejo nada assim enlouquecida...  
 Passo no mundo, meu Amor, a ler  
 No misterioso livro do teu ser  
 A mesma história tantas vezes lida!

"Tudo no mundo é frágil, tudo passa..."  
 Quando me dizem isto, toda a graça  
 Duma boca divina fala em mim!

E, olhos postos em ti, digo de rastros:  
 "Ah! Podem voar mundos, morrer astros,  
 Que tu és como Deus: Princípio e Fim !..."

As duas primeiras estrofes do soneto dedicam-se a descrever o estado emocional do eu lírico feminino. Na primeira estrofe, a mulher confessa viver sonhando com a pessoa amada, o que faz com que ela se considere uma alma perdida, apresentando um sentimento de perturbação diante do grande amor que sente pelo amado. O verso “Meus olhos andam cegos de te ver” conota sua fascinação e obsessão pelo objeto amado, uma vez que, sua contemplação a faz esquecer todas as outras coisas. Tal sentimento se intensifica nos dois últimos versos, “Não és sequer a razão do meu viver/ Pois que tu és já toda a minha vida”. O homem amado é elevado de sua condição terrena ganhando faculdades que não são do campo humano; torna-se assim, algo que vai além do motivo da existência do eu lírico, pois ela não apenas vive para o amado, mais do que isso, se funde a ele anulando-se de modo a viver no amado em uma atitude de completo desespero e loucura. Diante dessa situação, nos deparamos com a figura de uma mulher fraca, ou seja, que não consegue se autodominar diante do amor, tornando-se escrava e dependente da figura masculina.

Na segunda estrofe, o ser amado é comparado a um livro, no qual ainda que se leia sempre a mesma história, a cada releitura há sempre algo novo a ser descoberto, ou seja, ainda que se esteja há tanto tempo com a mesma pessoa, há sempre algo novo a descobrir: “Passo no mundo, Meu Amor, a ler / no misterioso livro do seu ser/ a mesma história tantas vezes lida”. Por outro lado, pode-se denotar, também, a satisfação e o contentamento com esse amor, uma vez que já passou por tantos outros amores, “a mesma história tantas vezes lida!”, mas somente agora o amor se torna diferente e especial, visto que as descobertas no amado condizem com as suas expectativas. Em ambos os casos, temos, agora, uma mulher que se contenta com o amor encontrado.

Torna-se aqui, necessário abrir um parêntese para lembrar o soneto “Ambiciosa” e fazer uma comparação. Enquanto nele, a mulher colocava-se no alto de uma montanha, identificando-se como um ser superior para quem o amor de um homem era visto como algo corriqueiro, “terra pisada”, e insignificante “gota d’água”, aqui, a mulher se reconhece como ser inferior e dependente do homem que ela considera ser como Deus. Tal afirmativa se concretiza nas duas estrofes seguintes.

Primeiramente, há a introdução da fala de outro alguém que tenta conscientizar o eu lírico sobre a efemeridade do tempo, e, por consequência, do caráter fugaz do amor: “Tudo no mundo é frágil, tudo passa...” o uso das reticências deixa subtendido que o amor passa. No entanto, o eu lírico ri e contradiz tal afirmação numa atitude de confiança no amor e na pessoa amada. A expressão “toda a graça de uma boca divina fala em mim”, nos mostra que a mulher representada compara a autenticidade do que pronunciará a algo divino. Desta forma, assim como o que é dito por Deus não se pode contestar, o que ela pensa do amor e do ser amado, também, não deve ser contradito.

A revelação segue-se na última estrofe quando o sentimento obsessivo revelado nos primeiros versos do poema é levado às últimas consequências confirmando seu título, “Fanatismo”, através da atitude da persona poética “olhos postos em ti, digo de rastros: “Ah! Podem voar mundos morrer astros, / Que tu és como Deus: Princípio e Fim”. Assim, apresentando um comportamento de contemplação, devoção e submissão, o eu lírico feminino rasteja-se aos pés do homem que a fascinou numa confissão desesperada bem ao estilo do romantismo, explicitando que nada que acontecer no mundo a afetará, devido ao fato de ela ter consagrado a sua vida ao homem amado, ao “Deus a quem tudo pertence e controla”. Há, então, no poema, a exaltação do celeste em detrimento do terreno, o homem amado é igualado a Deus a quem ela deve amor e subserviência.

Seguindo a mesma linha temática do poema “Fanatismo”, o poema “Escrava”, igualmente, apresenta uma mulher de comportamento submisso que faz da figura masculina seu próprio Deus, senhor e dono, tornando-se inteiramente subordinada a ele. No entanto, tem-se, uma mulher astuta, pois ainda que se sujeite ao ser masculino, joga com essa inferioridade, tentando mostrar que o outro também é dependente dela:

Ó meu Deus, ó meu dono, ó meu senhor,  
Eu te saúdo, olhar do meu olhar,  
Fala da minha boca a palpitar,  
Gesto das minhas mãos tontas de amor!

Que te seja propício o astro e a flor,  
Que a teus pés se incline a terra e o mar,

P'los séculos dos séculos sem par,  
Ó meu Deus, ó meu dono, ó meu senhor!

Eu, doce e humilde escrava, te saúdo,  
E, de mãos postas, em sentida prece,  
Canto teus olhos de oiro e de veludo.

Ah, esse verso imenso de ansiedade,  
Esse verso de amor que te fizesse  
Ser eterno por toda a Eternidade!...

O poema inicia-se com uma invocação, “Ó meu Deus, ó meu dono, ó meu senhor”, a semelhança de um discurso religioso, contudo, a súplica proferida pelo eu lírico feminino não é destinada ao Deus, propriamente dito, mas a um ser masculino, objeto do seu amor, a quem ela tem como o Onipotente e, por isso, se prostra diante dele como uma escrava. Os três epítetos “Deus”, “dono” e “senhor”, utilizados para fazer referência a esse “tu divino” demonstram o poder do ser amado sobre o eu lírico.

Os versos seguintes apresentam uma verdadeira adoração, em que se sobressai a sensualidade por meio das expressões “minha boca a palpitar”, “minhas mãos tontas de amor” que denotam sentimentos e atitudes de desejo. No entanto, é interessante observar, o modo como o eu lírico delineia sua relação de submissão ao ser amado. A poetisa refere-se a ele como se ambos estivessem fundidos, numa tentativa de transformar-se no ser amado, ou então, transformá-lo em si própria. Há um tom narcisístico como se o ser amado fosse uma projeção, ou melhor, prolongamento do eu lírico feminino como é possível depreender através das expressões “olhar do meu olhar”, “fala da minha boca” e “gestos da minha mão”. Embora a voz feminina chame, no primeiro verso, o ser amado de seu Deus e senhor, de quem é submissa, ela apresenta-se, em uma atitude paradoxal, como parte do outro, ou melhor, o outro como parte dela numa tentativa desesperada de chamar a atenção e ser notada, mais do que isso, ela deseja mostrar que o outro, também, é dependente dela, numa ânsia de ser reconhecida e amada.

Na segunda estrofe, volta-se a venerar o amado, numa atitude de reconhecimento da sua soberania e divindade através da aclamação: “que te seja propício o astro e a flor / Que a teus pés se incline a terra e o mar / Pelos séculos dos séculos sem par”. Deste modo, numa atitude de transgressão, o eu lírico se apossa do tradicional discurso religioso em que a natureza se dobra aos pés de Deus para exaltar altivez do ser amado que, como vimos, aqui é comparado a Ele. Tal atitude consolida-se na terceira estrofe.

Se na estrofe anterior o eu lírico feminino apresenta as atitudes da natureza perante Deus, agora, expõe as suas ações como mulher. Logo no primeiro verso, apresenta-se como ser dócil,

humilde e escravo numa atitude que comprova uma absoluta passividade e subserviência feminina. Posteriormente, faz uso do verbo “saudar” manifestando o seu respeito e adesão ao amado, seguido por ações que denotam adoração “mãos postas” e sofrimento “sentida prece” numa atitude de exaltação e reconhecimento da soberania desse homem que, além de ser seu “Deus”, “senhor” e “dono”, torna-se, também, seu “rei” como fica subentendido no último verso “Canto teus olhos de oiro e de veludo”.

Depreende-se desses versos uma mulher totalmente submissa à figura masculina. No entanto, na última estrofe, a poetisa manipula esse sentimento de inferioridade, pois embora confesse a necessidade do amor masculino e submeta-se a ele, não o faz sem atribuir, também, a dependência do ser amado a ela como fica evidenciado nos dois últimos versos do poema. Apesar de esse homem ser “deus” como ela proclamou; somente através dos seus poemas ele será eternizado: “Esse verso de amor que te fizesse / Ser eterno por toda a Eternidade!”.

Assim, como no poema “Fanatismo”, o poema “Escrava” depreende uma mulher que se coloca numa posição inferior ao homem, prostrando-se como ser dócil, obediente e passivo. No entanto, uma leitura mais aprofundada depreende certo engenho na tentativa de firmar sua importância como mulher e questionar essa total soberania masculina, numa atitude de inconformidade em relação à posição da mulher na sociedade. Sobre essa atitude de Florbela Espanca, afirma Maria Lúcia Dal Farra:

Claro está que a inferioridade ou a superioridade feminina, resultantes desse jogo, se dispõem *conforme* ela mobilize o seu caleidoscópio poético... Mas até da submissão Florbela se prevalece, albergando nela a outra face do conformismo! Os poemas atestam que *apenas* através dos seus “versos”, da sua força, da sua vontade, dos seus dotes femininos, enfim, da sua criação literária, que o amado se capita a ser... divino, já que é ele que *emana* dela – a demiurga! - Como “prolongamento”... poético seu! [...] É, portanto, *a arte poética* dessa mulher, revertendo em bem, em força produtiva, as vicissitudes negativas da condição feminina [...]. (1999, p. 42, grifos da autora).

Sendo assim, como ressalta a estudiosa, Florbela Espanca maneja seus poemas de modo que o homem amado seja, também, dependente do eu lírico feminino amenizando assim a posição submissa da mulher.

## Considerações finais

O amor confirma-se como o grande tema da poesia de Florbela Espanca, para expressá-lo de modo condizente com sentimento vivenciado pela mulher. A poetisa adentra em um território predominantemente masculino e, de forma corajosa, enfrenta a sociedade machista e preconceituosa invertendo a posição feminina consolidada pela tradição literária portuguesa. A mulher, que antes era exaltada e venerada à moda do amor cortês nos sonetos, passa a exprimir de modo audacioso seus sentimentos e desejos.

Com base nessa premissa, verificaram-se dois modos de amar e de representar a mulher. De um lado, nos poemas “Inconstância” e “Ambiciosa”, presencia-se a mulher senhora de si e inconstante que idealiza um amor perfeito e um homem-deus e, por isso, nunca se realiza plenamente no amor, contudo, não desiste de procurar o homem amado vivenciando diversos amores e reconhecendo-se como ser que almeja mais do que pode ter. Por outro, nos poemas “Fanatismo” e “Escrava”, o desejo de ser amada ocasiona uma entrega absoluta da mulher ao amor, em uma posição submissa à figura masculina, a quem é atribuída características celestiais.

Assim, conotando sentimentos ambíguos, o eu poemático na poesia de Florbela Espanca se prostra como mulher ativa que não tem receios de expressar publicamente seus sentimentos, comportando-se, em alguns momentos, como senhora que não se submete ao amor que a insatisfaz e, em outros, como escrava e dependente do amor.

## Referências

- BESSA-LUÍS, Augustina. *Florbela Espanca: a vida e a obra*. 2. ed. Lisboa: Arcádia, 1979.
- ESPANCA, Florbela. *Poemas*. Maria Lúcia Dal Farra (org.). 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GIAVARA, Suilei Monteiro. *A poética do espetáculo: uma análise dos procedimentos dramáticos nos sonetos de Florbela Espanca*. 2007. 107f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – Universidade Estadual Paulista.
- PAULO, Livia Miranda. *A confluência entre o sagrado e o profano nas líricas garretianas e florbelianas*. In: *Revista Anagrama: revista científica e interdisciplinar da graduação*. 5º ano, 2. ed. São Paulo: USP, dez.2011/fev.2012,p.1-8. Disponível em <http://www.revistas.univerciencia.org/index>. Acesso em: 20 jun. 2012.
- RÉGIO, José. *Estudo crítico*. In: ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. 19 ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981. p. 11 – 30.
- SILVA, Cleonice Nascimento da. *A busca da Identidade feminina na poesia de Gilka Machado e Florbela Espanca*. 2003. 205f, 2 v. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2003.



SILVA, Zina M. Bellodi da. *Florabela Espanca: discurso do outro e imagem de si*. 1987. 313f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1987.

# *Da Cidade Para As Serras: A Transição Da Personagem Queirosiana*

FROM THE CITY TO THE MOUTAIS: THE “QUEIROSIANA” CHARACTER TRANSITION

Amanda **MENDES**<sup>2</sup>

**Resumo:** No romance *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós, dispõe-se um personagem ambíguo, defensor de certas convicções, mas que aceita passar por uma grande mudança. Elegante e morador de um luxuoso palacete na cidade de Paris, Jacinto, o dândi parisiense, possui uma estreita relação primeiramente com a cidade francesa e, posteriormente, com o campo. Visando, pois, compreender a mudança de postura assumida pela personagem, pretende-se, no presente artigo, discutir duas questões: o culto ao luxo, relacionado ao dandismo e a travessia da cidade para o campo. Faz-se também importante ressaltar o dialogismo entre *A Cidade e as Serras* e outras obras da tradição literária.

**Palavras-chave:** Personagem. *A Cidade e as Serras*. Dandismo. Dialogismo.

**Abstract:** In a work that is hostage of criticism, there is a very interesting character who goes through a big upheaval in his life. Elegant and resident of a luxurious palace in the Paris city, Jacinto, a dandy Parisian, has a close relationship with the city and later with the countryside. This article intends to discuss three questions about the character: the cult to the luxury related to dandyism, the transition from the city to the countryside, and the dialogism between *A Cidade e as Serras* and other works of the literary tradition.

**Keywords:** Character. *A Cidade e as Serras*. Dandysm. Dialogism.

## Introdução

Não é preciso mergulhar tão profundamente na leitura, nem mesmo ser um grande leitor para perceber que a obra *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós apresenta um diálogo entre o campo e a cidade. Trata-se de uma narrativa contada a partir do ponto de vista de um narrador-personagem que passa a ver no meio rural, uma vida mais interessante do que a propiciada pela cidade. De início, o foco da obra é a civilização urbana, a cidade de Paris, cheia de invenções, onde vive o protagonista que não pretende de lá sair. Porém, no decorrer da história, diante de alguns imprevistos que a vida lhe impõe, decide viver em meio às coisas simples, e então, muda

---

<sup>2</sup> Mestranda em letras pela Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Desenvolve o projeto de pesquisa intitulado A ficção portuguesa contemporânea na Revista Colóquio-Letras - seção Recensão Crítica (1971/n. 01 - 2013/n. 183) sob orientação da Professora Doutora Rosane Gazolla Alves Feitosa.. Contato: amandamendes.unesp@gmail.com.

de ambiente completamente. É em meio à natureza das serras que se estabelece e encontra a verdadeira paz, proporcionada pelo casamento/formação de uma família.

O livro é composto por duas partes: a primeira retrata a vida de Jacinto, seus antecessores, a ida de volta de Zé Fernandes a Guiães, e logo sua morada em Paris, o movimentado 202 com todos seus elementos tecnológicos, frequentado por pessoas da alta sociedade parisiense, as festas que lá ocorrem, a negação de Jacinto em relação ao campo. Enquanto a segunda parte é composta pela viagem de Jacinto a Tormes, sua estadia no local, por pessoas do meio rural que possuem ternura e apelos emocionais, pelo toque de urbanização que confere ao ambiente, por seu casamento com a afilhada de Zé Fernandes e pela descoberta da alegria em viver em meio às coisas simples.

Apesar de não ser o foco da presente discussão, cabe mencionar que a obra de Eça de Queirós estabelece forte relação com a tradição literária, e pode, deste modo, ser associada a duas obras clássicas: *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes (veremos que Jacinto é comparado com Dom Quixote ao passo que seu amigo Zé Fernandes é associado à figura de com Sancho Pança, o fiel escudeiro de Quixote) e *A Odisseia* atribuída a Homero, pois em muitos pontos Jacinto pode ser comparado ao herói épico Odisseu.

O presente artigo pretende, assim, discutir como era a vida de Jacinto, sua relação com a cidade, todo o seu modo requintado e elegante de viver, como um verdadeiro dândi, o que o fez se transportar para o campo, quais foram as suas justificativas para ir morar longe de toda aquela aparelhagem que chamava tanto a atenção daqueles que passavam pela sua casa e a sua relação com outros heróis importantes da tradição literatura.

### **As vivências de Jacinto em lugares distintos: *A Cidade e as Serras***

Homem com bom gosto e grande senso estético, ambicioso e com o ideal de acumular ciência e erudição, o qual faz uma travessia da modernização, civilização, tecnologias e conforto, para a tranquilidade das serras e do campo: este é o perfil de Jacinto, protagonista do romance *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós.

De um lado, a ilustrar a vida moderna e conseqüentemente na primeira parte do livro, nos deparamos com os frequentadores do 202, assim chamada a mansão de Jacinto, onde frequentam artistas, intelectuais, nobres europeus e senhoras da alta sociedade de Paris: o Grão-duque, a condessa de Tréves, o conde de Tréves, o banqueiro judeu Efraim, madame Oriol. De outro lado, apresentam-se aqueles que representam as serras, que as estimam e que consideram o

campo um local mais harmonioso, são eles: Zé Fernandes (amigo de Jacinto), Melchior, Silvério, tia Vicência e Joana.

Dentre os personagens descritos, os que mais se destacam são o próprio narrador-personagem Zé Fernandes, que apesar de secundário, tem grande importância dentro da obra, pois, é a partir do que ele narra que traçamos o perfil do protagonista. É ele quem nos conta a evolução das ações e quem conduz as mudanças de pensamento em Jacinto.

Esse narrador, além de ser um grande amigo do chamado por ele mesmo “príncipe do 202”, é também narrador e participa o tempo todo sendo testemunha de todas as ações do amigo. Tem como cúmplice o leitor, fazendo uma espécie de diálogo com seu interlocutor, o qual se torna seu confidente. É ele quem faz a imagem do personagem principal da história e nos mostra, a partir do seu ponto de vista, como ele é, como pensa, como se veste, quais são seus afazeres, como é sua casa, como vive, entre outras coisas, além de, tentar fazê-lo convencer, de maneira quase ingênua, que a vida no campo é superior à vida na cidade. A esse respeito, Franchetti (2007, p. 19) afirma:

Na fortuna crítica de Eça, ocupa lugar a afirmação de que o romance defende a tese da superioridade da vida tradicional no campo –das formas de vida e estruturas sociais paternalistas e pré-industriais- sobre a vida moderna. Colorido de patriotismo, o livro teria como proposta o retorno às origens da nacionalidade, no norte agrário português.

Por outro lado, vê-se o desenvolvimento da personagem principal. Jacinto é filho de pais portugueses residentes em Paris. Foi lá que nasceu, mais precisamente na Avenida dos Campos Elísios, nº 202. Herdeiro de algumas terras em Portugal é um homem de classe média-alta, elegante, luxuoso e requintado que possui espírito civilizador. Um verdadeiro dândi que, apegado à urbanização, abomina a vida do campo, até mesmo a natureza. Acredita que diante dela, todas as faculdades mentais de um homem são inúteis, que as plantas e os animais de nada servem, que tudo isto é mera “bestialidade” e que a única função vegetal seria a nutritiva e animal, procriadora. Ao contrário disso, acredita na ideia de que o homem só será feliz se for civilizado e por isso sente prazer em ser contemporâneo e promissor de novas tecnologias. Segundo Franchetti (2007, p. 16), *A Cidade e as Serras* apresenta a “história de Jacinto, um jovem muito rico, que tem por objetivo ser o mais possível contemporâneo ao próprio tempo; para isso, rodeia-se do que a civilização tem de mais novo e mais promissor em termos de tecnologia e conhecimento e participa ativamente da vida social de sua cidade”.

Em sua residência, o protagonista revela ter muito bom gosto e graça por toda a modernização e elegância do ambiente em que vive. O espaço para ele é fundamental, todos os

componentes da decoração revelam alta curiosidade e são essenciais para compor os cômodos da casa, trazendo prazer aos olhos que brilham ao se deparar com tanto conforto e beleza.

De início, Jacinto acredita estar no lugar certo, rodeado por pessoas amigas que sempre o visitam e que adoram ver e saber das suas invenções. São os frequentadores de seu palacete, uma casa onde é possível encontrar tudo o que se deseja e em grande quantidade, como as tecnologias, incluindo telefone, telégrafo, elevador, máquina de escrever, máquina de calcular e ainda uma imensa biblioteca, enfim, instrumentos que são mais para suprir um desejo e uma vontade de ostentar, do que elementos de grande utilidade para a vida das personagens.

Franchetti (2007, p. 29) acredita que “a ciência e a técnica, para Jacinto, não são apenas instrumentos de ampliação de potencialidade natural dos sentidos e das capacidades humanas, mas também matéria de espetáculo, afirmação de fé no progresso e elemento de decoração”. A personagem defende a ideia de que o melhor é viver longe da natureza e de tudo aquilo que levaria o homem a um degrau abaixo de toda a sua cultura. O contato com a vida rural, segundo Jacinto, faria o homem regredir.

Candido (1964p. 48), comenta que “a civilização torna-se um culto requintado, um dever penoso e absorvente, exercido com reverência na micrópole do ‘202’. Para Jacinto, a natureza é a inimiga que rebaixa o homem do pedestal da cultura, impondo a ‘súbita e humilhante inutilização de todas as suas faculdades superiores”. Mas, com o passar do tempo, tudo aquilo e todos aqueles, tornam sua vida tediosa e sem graça levando-o a buscar novas experiências e a transportar-se para o campo.

Pelos amigos da alta sociedade, o herói sempre recebe elogios por suas engenhosidades e praticidades em sua mansão. Na verdade, são frequentadores da casa que representam o artificialismo da sociedade parisiense e que ajudam a tornar com o tempo, a vida de Jacinto tediosa. Embora com tantos meios tecnológicos, não é possível prever quando uma máquina pode falhar, e foi isso que aconteceu, por mais de uma vez na mansão. Tais tecnologias tanto para a época, quanto ainda hoje, sofrem imprevistos, e um destes aconteceu na hora mais inapropriada, num jantar especial para o Grão Duque Casimiro, irmão do imperador, que tinha como prato principal, peixe, mas devido a uma pequena eventualidade, teve enroscado o elevador de pratos junto com a refeição. Jacinto, no entanto, consegue sair do constrangimento com satisfação e alegria com a pesca do peixe. “Não, não era fogo. Fora o elevador dos pratos que, inesperadamente, ao subir o peixe de Sua Alteza, se desarranjara, e não se movia, enalhado!” (QUEIRÓS, 2001, p.17).

Na cidade, quando Jacinto busca novas invenções e modernização, na verdade está buscando um modo de resolver o problema de sua própria existência, uma vez que, em certo

ponto, nada mais o atrai, nenhuma de suas máquinas e nem mesmo os seus livros. O personagem entra em uma forma de vida pessimista e tediante: “Nesta manhã, Jacinto começou a mostrar claramente, escancaradamente, ao seu Zé Fernandes, o tédio de que a existência o saturava.” (QUEIROS, 2001, p. 94). Acredita que diante de todas as invenções e erudições, com o conhecimento de suas leituras, ele poderá obter tranquilidade após conseguir explicar o universo, mas na verdade, o que ele sente é medo, medo das serras, do campo, de se colocar perante a natureza.

Diante de tanto conforto e aparato tecnológico que rodeavam o Senhor do 202, o personagem entra em um tédio profundo. Tudo o que faz parece não ser o suficiente para alcançar a desejada felicidade e com ela todo equilíbrio de viver. Nem as visitas dos amigos da mesma classe social, nem as inúmeras formas de tecnologia postas em sua casa, nem os encontros com a Madame de Oriol, nada disso lhe chamava mais a atenção, “Jacinto começou a mostrar claramente, escancaradamente, ao seu Zé Fernandes, o tédio de que a existência o saturava [...] o 202 estourava de confortos; nenhuma amargura de coração o atormentava; - e todavia era um Triste.” (QUEIROS, 2001, p.95).

Foi então que Jacinto decidiu passar uns dias na antiga casa de Tormes, abandonada há tanto, cena que lhe fez lastimar ao ver tal propriedade abandonada, “Jacinto lamentou contritamente o seu erro. Ter deixado Tormes, um solar histórico, assim abandonado e vazio?” (QUEIROS, 2001, p. 121). Mas, o que o grande amigo de Zé Fernandes não esperava, é que tal atitude mudaria sua vida, o renovaria e o deixaria cheio de energia e vitalidade, transformando seus dias em momentos únicos e essenciais para acabar com toda monotonia e pessimismo “O resultado do choque é uma renovação da personagem, com o desaparecimento do tédio, que dá lugar a um surto de energia vital, seguido da recusa explícita às crenças e à vida que levava na cidade grande”, diz Franchetti (2007, p. 16).

Percebe-se que quando o protagonista está em meio à civilização, ele passa por momentos de profundo pessimismo, o que acaba quando, junto às serras encontra maneiras de se divertir e perceber que a vida pode lhe dar motivos para ser otimista. Seu modo de, na cidade, deixar tudo perfeito e em ordem, de sempre ver as mesmas pessoas, os mesmos lugares, os mesmos assuntos, ler os mesmos jornais e ter em sua biblioteca sempre muitos e os mesmos livros, com a intenção de deixá-los sempre em fileira e em ordem, causa esses pensamentos profundos de negação:

Na sua busca obsessiva de teorias, Jacinto permanece sempre racionalmente tranquilo e consegue opor alguma ordem ao caos ameaçador da realidade. Mas a melancolia ameaça surgir das fendas do mal colmatadas pela fome da ciência de Jacinto. (SOUZA, 1996, p. 136).

Os dias em Tormes revelam-se grandiosos, a vida neste espaço é superior ao da França, uma vez que, nas serras, Jacinto tem a oportunidade de se reencontrar com um ambiente tradicional encontrando utilidade para sua vida. Ele não vê em Tormes um lugar de regresso às origens, mas uma viagem arriscada a um lugar completamente diferente do seu mundo. É como se para ele fosse um desafio a ser cumprido. Zé Fernandes acredita que assim, retornando aos campos, o herói encontrará a felicidade, e começa a tratar de envolver o amigo com o lugar e de apresentar-lhe a prima e a afilhada Joaninha, que mais tarde se casa com o Príncipe do 202, tem filhos e por vontade dela de não viajar a Paris, Jacinto também nunca mais volta a “civilização”, permanecendo toda a sua vida nas serras. O que não ocorre com Zé Fernandes, que após uma decepção amorosa, decide visitar Paris, mas cai em um desconforto e retorna a Tormes.

Após um tempo nas serras, Jacinto volta a se preocupar com a civilização e com a perfeição. Começa então a urbanizar as serras, construindo novas casas, imaginando queijarias, mandando que se construísse uma escola em suas terras, implantando o uso do telefone, entre outras coisas. Ele imagina em tal utopia o equilíbrio, intercalando toda a calma e tranquilidade das serras com verdadeiras construções civilizadas. “Este equilíbrio deve-se ao fato de a personagem ter podido encontrar, de forma pragmática, um compromisso entre as suas tendências profundas e as exigências da realidade” (SOUZA, 1996, p113).

A busca pelo equilíbrio é representada pela vontade desenfreada de se lançar aos extremos, ora com métodos civilizacionais, ora com o simples viver longe deles. Segundo Real (2006, p. 136),

*A Cidade e as Serras* patenteia-se como um ensaio sobre as fases inicial e terminal da nossa Civilização, concluindo da impossibilidade de uma existência saudável e humana em qualquer um destes extremos e lançando a hipótese de a felicidade se encontrar num equilíbrio entre a simplicidade rural e o progresso técnico.

Jacinto realmente consegue, ao fim do romance, o equilíbrio que tanto desejava. Ele, que durante toda a trajetória, buscou uma razão para sua existência, primeiro pelos recursos propiciados pela “civilização” e, depois, junto à natureza, consegue, ao final, fazer uma combinação dos dois elementos, compatibilizando alguns objetos comuns às cidades, como os móveis e outros objetos voltados ao conforto, a construção de casas para os caseiros, com modos de vida comuns à vida simples do campo, como a formação da família e a fixação no local.

Souza (1996) afirma:

Jacinto atinge finalmente um estado de perfeição no qual se combina de forma utópica o melhor da cidade... com o melhor das serras,... num perfeito e ditoso equilíbrio. Este equilíbrio deve-se ao facto de a personagem ter podido

encontrar, de forma pragmática, um compromisso entre as suas tendências profundas e as exigências da realidade (SOUZA, 1996, p. 113).

E afirma ainda:

Contrariamente, Jacinto habita um mundo sonhado como perfeito e atinge, no fim do romance, pelo menos aparentemente, um perfeito equilíbrio, entre os valores da cidade e os valores do campo, casando mesmo, com uma moça ‘perfeita’ (SOUZA, 1996, p. 136).

Em *A Cidade e as Serras*, a personagem alcança, enfim, o equilíbrio tão desejado, o que faz com que o tédio desapareça de sua vida, mesclando a modernização da cidade com a vida tão idealizada do campo.

### **O dandismo em Jacinto**

Não é difícil notar o aspecto do dandismo relacionado a Jacinto, não (e somente) pelo fato de sua riqueza, mas por toda sua elegância, requinte e refinamento acompanhados de detalhes que criam um ambiente mais requintado como o hipercivilizado palácio do 202. A personagem revela ser homem de requinte, como se pode perceber, na leitura da obra: “Todo o seu fato [de Jacinto], as espessas gravatas de cetim escuro que uma pérola prendia, as luvas de anta branca, o verniz das botas, vinham de longe em caixotes de cedro” (QUEIRÓS, 2001, p. 17) e mesmo quando se muda para as Serras, não o deixa de ser. Pode-se perceber isto pelo seu incômodo ao ver as casas dos caseiros tão simples e acabadas. Sobre isto, Franchetti (2007, p. 29) diz:

Em Paris, Jacinto é um dândi. Nas serras, não parece que o tenha deixado de ser totalmente, já que o motivo principal das suas ações, principalmente nos primeiros tempos de adaptação, nunca é de ordem sentimental ou econômica, mas sim de caráter essencialmente estético. A miséria dos camponeses o deixa horrorizado como um canto mal pintado de um quadro bucólico; os empreendimentos agrícolas, para desespero do administrador, não são encarados do ponto de vista dos custos e proveitos, mas como problemas matemáticos ou de decoração.

O culto ao belo se estabelece com tal intensidade que a elegância se verifica de diversas maneiras - nas roupas, sapatos, broches, móveis e equipamentos de luxo – sem deixar que o personagem se preocupe com o trabalho e as diferenças entre classes sociais que existem fora do seu mundo. O outro [amigo de Jacinto], como se não pudesse conter, repara nas vestes e em cada detalhe. Marinho (2006, p. 351) refere-se a esta ação como *toilette*. Segundo ela, “os heróis queirosianos se deixam impressionar pela *toilette* e reparam se um outro está mal vestido, levando-



o a sentir-se mal pela falta de elegância e conhecimento das regras sócias.” Zé Fernandes, por muitas vezes, repara em seu “Príncipe” com toda sua esbeltez: “Quando o meu Príncipe entrou na sala com uma elegância (onde eu senti as malas de Paris, abertas na véspera) – uma rosa branca no jaquetão preto, colete branco lavado e trespasado, copiosa gravata de seda branca, tufando e presa por uma pérola negra, - já todos os convidados enchiam a sala” (QUEIRÓS, 2001, p. 197).

Embora não desapareça totalmente, o requinte de Jacinto diminui, quando vai para as Serras, pois lá ele descobre toda a beleza de uma natureza até então desconhecida e passa a se importar menos com coisas que antes muito lhe preocupavam, como por exemplo, a escova de cabelo, que antes, na cidade, não tinha o menor valor, já que ele possuía várias e nenhuma lhe penteava os cabelos tão bem como aquela, única, que tinha na sua casa em Tormes.

Era acostumado ao conforto, a estar entre pessoas da mesma classe social, sempre com muitos bens à sua volta, suas máquinas e inovações, sem preocupar-se com o outro. Mas quando chega até as serras e percebe toda aquela pobreza, seu coração emudece e ele decide mudar a vida de todas aquelas pessoas, contratando um médico, reformando e construindo casas para os caseiros (o que para ele também servirá como uma melhoria na aparência do local), entre outras coisas:

Jacinto, como sugere a sua persona no dito baile, é rico e vive distanciado do arraiá-miúda, ignorando as condições de vida que são as desta classe (daí a surpresa quando Zé Fernandes lhe aponta a pobreza abjecta da cidade e quando descobre uma realidade semelhante a sua na propriedade de Tormes (QUEIRÓS, 2001, p. 108)).

Como vivia em meio a tanto luxo em seu palacete, não imaginava que entre as serras, dentro de suas próprias terras, havia pessoas que passavam por dificuldades com doenças, fome e moradia sem qualidade. Por isso, quando percebeu aquela situação ocorrendo tão perto, decidiu fazer o possível para que aquelas famílias tivessem uma vida digna, o que também melhoraria o aspecto visual do lugar.

### **O dialogismo em *A Cidade e as Serras***

É possível notar em *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós, a referência a algumas obras clássicas da literatura mundial. Esse dialogismo é, inclusive, mencionado, uma vez que Jacinto refere-se a suas leituras, a seus encontros com obras consagradas e escritores históricos.

Exemplo dessa atitude dá-se quando Zé Fernandes menciona a obra que estaria sendo lida por Jacinto. O protagonista retorna às origens da literatura com uma obra chave da tradição ocidental, o poema épico *A Odisseia* de Homero:

Mas agora o meu príncipe mergulhara na Odisséia – e todo ele vivia no espanto e no deslumbramento de assim ter encontrado, no meio do caminho da sua vida, o velho errante, o velho Homero! (QUEIRÓS, 2001, p. 166).

Souza (1996, p. 104) refere-se ao fato como um aproveitamento da teoria de Bakhtin sobre a noção dialogismo:

No caso de *A Cidade e as Serras*, o que desde logo permite e sugere um aproveitamento fecundo da teoria de Bakhtin é o facto de frequentemente serem citados textos como *A Odisséia*, as *Geórgias* e as *Bulcólidas*, *Gargântua*, *D. Quixote*, além de tantas outras a que se alude mais episodicamente ao longo do romance.

Há certa aproximação entre os dois heróis, Jacinto e Odisseu: ambos buscam coisas novas, descobrimentos e anseiam pela paz e estabilidade, Odisseu, após ter decorrido mais de dez anos do fim da guerra de Tróia, retorna ao seu reino e à sua casa e reencontra sua família. Embora Jacinto não olhe para Tormes como um regresso às origens, é lá que se estabelece e reencontra consigo mesmo. É lá, acima de tudo, que constrói sua família. Assim, afirma-se a ideia de fixação e de formação da família como práticas necessárias ao homem: é em sua pátria, com a família, que Odisseu encontra a felicidade e o mesmo ocorre com Jacinto, em seu estabelecimento em Tormes.

Em relação à obra *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, percebe-se, mesmo que sutilmente, o fato de ambas terem em comum, dois amigos inseparáveis, Dom Quixote e Sancho Pança e Jacinto e Zé Fernandes, “tal como Sancho, Zé Fernandes apresenta-se várias vezes contraditório, sendo capaz de imaginar o ideal...” (SOUZA, 1996, p. 137). Quando Jacinto lê tal obra, se desdobra em risos, invocando um otimismo. O que não é difícil de notar no próprio romance: “Jacinto, adiante, na sua égua ruça, murmurava: - Que beleza! E eu atrás, no burro de Sancho, murmurava: - que beleza!” (QUEIRÓS, 2001, p. 127).

Embora haja tal aproximação entre os personagens principais de *A Cidade e as Serras* e as de *Dom Quixote*, Franchetti (2007, p. 26) afirma que não há muita coincidência entre ambos, afinal Zé Fernandes, ao contrário de Sancho é um “narrador astuto” e Jacinto contrariamente a Quixote “além de ter boa figura, é ainda sobejamente rico”, tem excelente saúde, é agradável às mulheres, possui inteligência e grandes dotes sociais, e revela, a rigor, incompatibilidade violenta com os ambientes nos quais se move.

A aproximação entre a obra de Eça de Queirós e as produções de Homero e Cervantes, respectivamente, são importantes para a compreensão da construção de Jacinto, uma vez que a atitude de rever suas ideias e de valorizar a família e os demais camponeses, levando o conforto às serras confere ao personagem uma intenção heroica. Da mesma forma, a busca incessante pela satisfação, com a apresentação da tecnologia como um “amuleto” capaz de garantir felicidade, bem como os episódios que demonstram a amizade de Zé Fernandes, semelhante a um “fiel escudeiro”, permitem que a narrativa se torne mais leve, uma vez que a dupla garante uma dose de humor e ironia à trama.

### Considerações finais

Procurou-se apresentar uma trajetória da personagem Jacinto do romance *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós ressaltando seu dandismo inicial, seguido pelo desapego ao luxo, corroborado pelo contato com o *modus vivendi* da população das serras. A transição da cidade para o campo culminou em uma busca pelo melhoramento dos recursos da zona rural pela implantação de tecnologia básica (união de duas qualidades: a tecnologia citadina e a tranquilidade das serras). Dessa forma, toda a aparência de espaço é transformada: a personagem reconstrói as serras, deixando de lado o luxo que o acompanhou durante a vida. Foram ressaltados também dois possíveis diálogos: com a epopeia *Odisseia* de Homero e com *Don Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Assim, conclui-se que Jacinto, por vezes, é comparado a outros heróis. Possui, tal como Dom Quixote, um amigo inseparável, porém muito sagaz. Também demonstra ser um homem que por vezes é como Odisseu: possui a vontade de desbravar novos horizontes, mas após as aventuras busca fixar-se. Tais diálogos afirmam a postura de Eça de Queirós – homem defensor das tradições e da família.

### Referências

- BAPTISTA, Abel Barros (org.) *A Cidade e as Serras: uma revisão*. Coimbra. Ângelus Novus, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *A Personagem de Ficção*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, Antonio. Entre Campo e Cidade. In: *Tese e Antítese*. 3.ed. São Paulo: Nacional, 1978.
- FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: *QUEIRÓS, Eça de. A Cidade e as Serras*. Cotia-São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- MARINHO, Maria de Fátima. *Eça e o Dandismo*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006.
- MATOS, Alfredo Campos. *Diálogo com Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 1998.
- MATOS, Alfredo Campos. *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2.ed. Lisboa: Caminho, 2000.
- QUEIRÓS, Eça. *A Cidade e as Serras*. São Paulo: Hedra, 2001.
- REAL, Miguel. *O Último Eça*. Lisboa: Quidnovi, 2006.

SARAIVA, António José; LÓPES, Óscar. Eça de Queirós e a ficção realista. In: *História da Literatura Portuguesa*. 17.ed. Porto: Porto, 1996.

SOUZA, Frank. F. *O Segredo de Eça*: Ideologia e ambiguidade em *A Cidade e as Serras*. Prefácio de Carlos Reis. Lisboa: Cosmos, 1996.

WERNECK, Francisco José dos Santos. Ideias Artísticas. In: *As ideias de Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

## *Eça De Queirós e Seu Texto De Imprensa “Tema Para Versos I e II” (02 e 03/04/1893- Gazeta de Notícias): Considerações*

EÇA DE QUEIROZ AND HIS PRESS TEXT: “TOPIC FOR I AND II VERSUS” (04/02/1893 AND  
04/03/1893 – GAZETA NEWS): CONSIDERATIONS

Rosane Gazolla Alves **FEITOSA**<sup>3</sup>

**Resumo:** Eça de Queirós publicou na *Gazeta de Notícias* o texto “Tema para versos I e II” em 2 e 3/04/1893. Da parte II, foi retirado um trecho e este foi divulgado como conto, sob o título “A Aia”, quando passou a integrar o volume *Contos* (12 narrativas, algumas manuscritas, de 1874 a 1897), recolhida por seu amigo, Luís de Magalhães, e publicado em 1903, com data de 1902. Desde então, o texto “A Aia” está presente nas várias edições de contos de Eça sem fazer menção à sua fonte primária, jornal *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro), nem ao restante do texto de qual fazia parte, originalmente. O objetivo destas breves considerações é refletir se a narrativa breve, divulgada como “A Aia”, deve ser lida como um excerto do texto original como vem sendo feito desde 1902 ou deveria ser inserida no seu contexto original articulando as duas partes do texto “Tema para versos I e II”.

**Palavras-chave:** “A Aia”. “Tema para versos I e II”. *Gazeta de Notícias*. Eça de Queirós. Textos de imprensa.

**Abstract:** Eça de Queirós published in *Gazeta de Notícias*, the text “Theme for verses I and II” in April 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> in 1893 . From part II, it was taken an excerpt and published as a short story under the title “The maid” when this text was a part of the book *Short Stories* (12 stories, some of them handwritten, from 1874 to 1897) gathered by his friend, Luís de Magalhães, and published in 1903, under the year of 1902. Since then, the text ”The maid” is present in many editons of Eça de Queirós’ short stories without any mention to its primary source, the newspaper *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro), or even the other part of the text in which it was originally in. The objective of these short considerations is reflecting if the short story, known as “The maid”, should be read as an excerpt of the original text as it has been done since 1902, or it should be put in its original context, joining the two parts of the text “Theme for verses I and II”.

**Keywords:** “The maid”. “Theme for verses I and II”. *Gazeta de Notícias*. Eça de Queirós. Newspaper texts.

Em 2 e 3/04/1893, Eça de Queirós publicou na *Gazeta de Notícias* o texto “Tema para versos I e II”. Da parte II, foi retirado um trecho e este foi divulgado como conto, sob o título

---

<sup>3</sup> Pós-Doutora pela Universidade de São Paulo- FFLCH (2012), doutorado em Letras (1994), mestre em Letras-Literatura Portuguesa (1984). Docente da Faculdade de Ciências e Letras-UNESP-Assis-Departamento de Literatura. Endereço eletrônico: feitosarlc@uol.com.br.

“A Aia”, quando passou a integrar o volume de contos *Contos* (12 narrativas, algumas manuscritas, de 1874 a 1897), recolhida por seu amigo, Luís de Magalhães, e publicado em 1903, com data de 1902.

Desde então, o conto “A Aia” está presente nas várias edições de contos de Eça sem fazer menção à sua fonte primária — jornal publicado na cidade do Rio de Janeiro, *Gazeta de Notícias* — nem ao restante do texto de que fazia originalmente parte. O destaque que fazemos para estas breves considerações é: a narrativa breve, divulgada como “A Aia”, pode ser lida de modo avulso como vem sendo feito até hoje ou deve ser lida inserida no contexto original, ou seja, ser lida e interpretada com base no texto “Tema para versos I” e nos parágrafos iniciais e finais de “Tema para versos II”?

Como esclarece a estudiosa brasileira de Eça jornalista, Prof<sup>a</sup> Elza Miné (2002), os textos originais enviados da Inglaterra (Newcastle-on-Tyne e Bristol) e da França (Paris) para o jornal *Gazeta de Notícias*, não foram localizados, sendo considerados perdidos. Portanto, para a edição crítica acerca da colaboração de Eça para a *Gazeta*, tomou-se como texto-base o que foi publicado nas páginas desse periódico de 1880 – 24 de julho a 1897- 21 de setembro.

Em 1989, o pesquisador, Luiz Fagundes Duarte, com a colaboração de Joaquim Mendes, fez uma nova edição dos contos de Eça (Lisboa, editora Dom Quixote), sob um novo critério de organização temático-cronológica, alterando, a partir de então, as edições correntes. O conto “A Aia”, título tradicionalmente utilizado, inventado por Luís de Magalhães, foi colocado na seleção de contos de Fagundes Duarte como fora originalmente publicado na fonte primária, o jornal *Gazeta de Notícias*, (dias 2 e 3 abril/1893), sob o mesmo título que apareceu no jornal “Tema para versos I” (02/04/1893) e “Tema para versos II” (03/04/1893) .

Segue o texto integral de “Tema para versos I” e parte de “Tema para versos-II”, porque, embora L. Fagundes Duarte tenha publicado o conto respeitando a fonte primária, o livro, publicado há 23 anos, já esgotou nas livrarias e muitos não terão mais acesso a ele, sendo encontrado apenas em alguns sebos e bibliotecas. Por isso, achamos oportuno esta inserção. Excluiremos a parte relativa à narrativa breve “A Aia”, que será representada pela indicação de colchetes, pois esta é facilmente encontrada em edições de contos de Eça de Queirós.

#### TEMA PARA VERSOS - I [2 de abril de 1893]

Um amigo meu, que depois de ser, durante anos, um mau poeta, se regenerou, e se tornou um bom crítico, costuma sempre com a sua autoridade de antigo mareante experiente em escolhos e naufrágios, aconselhar os poetas novos a

que procurem os temas emotivos dos seus poemas fora do próprio e estreito coração, e das duas ou três palpitações que nele perpetuamente se repetem. Eu pertenço à escola deste homem sagaz e também penso que essa poesia, chamada «subjectiva», que vive aninhada nas saias de Elvira, e que arrulha sem cessar, no jornal e no livro, as suas gárrulas e alarde adoras confidencias de amor (ou antes de namoro), necessita ser substituída por uma poesia mais forte, mais sã, mais humana, que se desaninhe das saias já enxovalhadas da sua eterna dama, e lance o voo livre através do mundo e da vida.

O amor, como diz o meu amigo, é certamente uma força, e mesmo a maior deste pobre universo que dele vive e por ele se equilibra: e a notação em boa rima de qualquer das suas manifestações que seja intensamente genuína e nova constitui sem dúvida uma aquisição excelente para o nosso conhecimento do homem, entidade de sete palmos de altura, que, quanto mais profundamente a si próprio se sonda, mais insondável se reconhece. Por outro lado versos de amor são preciosos para aqueles; que, possuindo o sentimento, não possuem o verbo que lho vivifique, lhes dê a consoladora certeza da sua realidade, – e que precisam portanto: ver expressas, formuladas, sonoras, quase visíveis, as coisas indefinidas que lhe tumultuavam no peito e a que não sabiam dar nome.

Mas a não ser nestes dois casos em que o poeta tenha descoberto em si uma forma do sentir deliciosamente inédita; ou que tenha conseguido exprimir, com uma nitidez gráfica, algum subtil estado de alma até aí inexprimível, ele deveria (pelo menos enquanto durar este século saciado do lirismo sentimental) conservar os versos do seu amor no papel íntimo em que os traçou, ao lado das flores murchas, das mechas de cabelos, das fotografias enodoadas de beijos, e de todas as outras relíquias de mocidade que aos trinta anos se atiram ao lume. De outro modo, se os poetas insistirem em anunciar cada semana, com lábio trémulo, nos jornais ou nos volumes a 600 rs., que amam Laura e que a apertaram nos braços, e que os veludos da alcova pendiam em pregas moles – esta geração ocupada, positiva, inteligente, e só seduzida pelas coisas da inteligência, fugirá deles desesperadamente como se foge de tudo quanto arrepia ou enerva, um realejo, uma serra a serrar pedra ou um canário mecânico, envernizado de amarelo, com corda para 20 horas! Para que a poesia guarde a sua clientela de espíritos, é necessário que contenha em si toda a «humanidade» – e não somente a «feminidade» da vizinha que sorri além, à janela.

Tudo isto, que afirma o meu amigo, com aquela irremediável confusão que lhe ficou dos hábitos do verso, é verídico. A poesia não se inventou para cantar o Amor – que de resto não existia ainda quando os primeiros homens cantaram. Ela nasceu com a necessidade de celebrar magnificamente os deuses, e de conservar na memória, pela sedução do ritmo, as leis da tribo. A adoração, ou captação da divindade, e a estabilidade social eram então os dois altos e únicos cuidados humanos: – e a Poesia tendeu sempre e tenderá constantemente a resumir nos conceitos mais puros, mais belos e mais concisos, as ideias que estão interessando e conduzindo os homens. Se a grande preocupação do nosso tempo fosse o Amor – ainda admitiríamos que se arquivasse, por meio das artes da imprensa, cada suspiro de cada Francisco. Mas o Amor é um sentimento, extremamente raro entre raças velhas

e enfraquecidas. Os Romeus, as Julietas (para citar só este casal clássico), já não se repetem, nem são quase possíveis, nas nossas democracias, saturadas de cultura, torturadas pela ânsia do bem estar, cépticas, portanto egoístas, e movidas por meio do vapor e da electricidade. Mesmo nos crimes de amor, em que parece reviver, com a sua primitiva e dominante força, a paixão das raças novas, se descobrem logo factores lamentavelmente alheios ao amor, sendo os dois principais aqueles que mais caracterizam o nosso tempo, o interesse e a vaidade. Nestas condições o Amor que voltou a ser como na Grécia, um Cupido pequenino e brincalhão, que esvoaça, surripiando aqui e além um prazer fugitivo – é removido para entre os cuidados subalternos do homem, muito para baixo do dinheiro, muito para baixo da política... É uma ocupação, sem malícia o digo, que se deixa para quando acabar o dia verdadeiro e útil, e com ele os negócios, as ideias, os interesses que prendem. Já não há hoje nada de produtivo a fazer? Já não há nada de sério a pensar?... Bem! Então, um pouco de perfume nas mãos, e abra-se a porta ao Amor que espera! A isto está reduzida a Vénus fatal e vencedora!

Ora quando uma arte teima em exprimir unicamente um sentimento que se tornou secundário nas preocupações do homem – ela própria se torna secundária, pouco atendida, e perde pouco a pouco a simpatia das inteligências. Por isso hoje, tão tenazmente os editores se recusam a editar, e os leitores se recusam a ler, versos em que só se cante de amor e de rosas. E o artista que não quer ser uma voz clamando no deserto e um papel apodrecendo no armazém, evita já o Amor, como tema essencial da sua obra. A glória de Zola vem sobretudo da universalidade e modernidade dos seus assuntos, – a terra, o dinheiro, o comércio, a política, a guerra, a religião, as grandes indústrias, e a ciência – que são os factos supremos que interessam o homem culto.

Aqueles que, como Feuillet e Sandeau, tantos outros, só sonhavam cantar, com pena enternecida e graciosa, histórias de amor, e em que o amor era o centro e o motor único da vida, estão abandonados, comidos humilhanamente pelos ratos, nos subterrâneos dos livreiros.

Nem mesmo as mulheres lêem já hoje versos de amor – que de resto não apreciaram, em tempo algum, porque nunca uma mulher gostou de ver outra coroada e idealizada. E além disso nem elas, nem ninguém por mais simples, acreditam na sinceridade dos poemas amorosos. Todos sabemos que eles são meros exercícios de literatura, compostos pacientemente, friamente, de chinelos, com um dicionário de rimas. Nos primeiros anos do século, o poeta que penetrava no «comércio das Musas» começava por compor laboriosamente, e folheando os bons modelos, uma *Epístola* em que celebrava a felicidade de viver nos campos, um *Madrigal* em que cobria uma pastora de aljôfares e nardo, ou um *Ditirambo*, um pouco desgrenhado em que erguia a taça de vinho rubro e gritava «Evohé!...» Este homem .excelente não conhecia pastoras, nem bosques, e vivia comedidamente no terceiro andar de uma rua estreita, frequentando o botequim vizinho onde se alagava de orchata.

A orgia báquica, os cordeiros e o surrão, o seu amor da paz silvana, eram meramente nele temas recomendados pela arte poética. Hoje essa poesia bucólica ou ditirâmbica passou com os calções e com os espadins. O



romantismo criou outra retórica. E o poeta que principia, em lugar de se mostrar ao leitor, em rimas castigadas, «pastoril e bêbado» como o seu antecessor que ainda estudava Horácio – mostra-se agora, com a mesma tranquilidade, mas com as fórmulas que herdou de Musset, «apaixonado e dolorido». A dor e a paixão, porém, são no digno moço tão postiças, e tão laboriosamente trabalhadas como eram o bucolismo, o patriotismo e o fervor órgico do seu confrade de 1810.

Desta escandalosa insinceridade provém o descrédito do lirismo. Mas, mesmo quando seja sincera, quando brote de uma emoção pura, que interesse nos poderá jamais causar o livro em que o Sr. Fulano ou o Sr. Sicrano, que nós não conhecemos, nos vem revelar os êxtases e os tormentos que se debatem no seu peito? Um tal poema deveria ser reservado para os íntimos. Há desde logo um grave impudor em fazer assim do nosso coração uma tiragem de quinhentos volumes, para o vender, palpitante e sangrando, nos balcões das lojas. E há ainda uma intolerável impertinência da parte do Sr. Fulano, em nos deter no nosso caminho apressado para nos gritar, entre suspiros que ela é formosa e que os seus beijos sabem a mel! É formosa? Sabe a mel? Bom proveito para si, estimável senhor. Mas que me importa a mim, que vou vivamente levado pela minha ideia, pelo meu trabalho, pelo meu negócio ou pelo meu prazer?

A poesia, se quiser gozar ainda a nossa atenção, neste momento justamente em que ela atingiu a sua máxima habilidade técnica, necessita abandonar essa alcova em que se enerva e se esteriliza, e de que nós conhecemos, até à saciedade, e pela sua indiscrição, todos os lânguidos escaninhos. Fora dessa sombra mole não lhe faltam os belos temas - e aí tem a História, a lenda e as religiões, e os costumes, e a vida ambiente, que lhe fornecem correntes de inspiração onde ela pode beber mais profundamente que em nenhuma das castálias passadas. A sua lira, manejada por tão hábeis artistas, nestes últimos trinta anos, está superiormente afinada desde as cordas de nervo até às cordas de bronze, e não há som, por mais delicado ou por mais estridente que ele não saiba despedir, com precisão e com brilho. O homem tem a insaciável necessidade de se conhecer – e quantas formas, infinitamente várias, do seu sentir, do seu pensar, do seu querer, não há aí, no presente e através do passado, dignas de serem afixadas, para que ele as bendiga ou as maldiga, nessa divina linguagem do verso, que é a única que verdadeiramente penetra na alma e se ele sabe gravar perduravelmente o amor do que é grande, o desdém do que é baixo... Que o poeta se despegue, pois, corajosamente da alcova, e mesmo da porta da sua bem-amada, e, com a lira à cinta, como os rapsodos de outrora, percorra o mundo escutando histórias, para as contar depois em ritmos de ouro!

Justamente estas considerações que não são de crítica, e apenas lançadas tumultuária e familiarmente, em cavaqueira amável, as acarretei eu, porque conheço uma ou duas histórias, que bem mereciam pela sua beleza moral, ser perpetuadas em versos ricos. E como a minha história não é de amor, procedi logo, à maneira daquele mercador da lenda, que quando trazia armas a vender, clamava na praça contra a paz que debilita as almas – e quando seus fardos só continham sedas e perfumes, erguia imprecações contra a guerra

que asselvaja e desmancha os lares. Mas quê! Em lugar de contar a minha história, para que algum poeta a cinzele num gentil poema, gastei o meu papel professorando doutrinas, e enfeitando de buxo e louro as minhas doutrinas, com esta loquacidade divagadora da nossa raça que tanto mal nos causa nas letras e na causa pública. Que remédio? Nós somos Latinos e Godos. E temos em nós hereditariamente e irreparavelmente toda a secular tagarelice do *Forum Romanum*, e ainda aquela gralhada vã, que, misturada ao chiar dos carros lentos, anunciava outrora de longe, ao pobre Ibero, que os Godos vinham descendo.

[3 de Abril de 1893] - II

A história que eu, há dias, desejava contar para que algum poeta, amigo dos temas fecundos e estimuladores do pensamento, a compusesse em versos ricos (e que não contei por me ter demorado a construir diante dela um pórtico de considerações gerais), sucedeu na Índia. A Índia, terra das pedrarias, das galas e dos céus sumptuosos, sugere logo a um artista largos desenvolvimentos decorativos.

Mas a minha história necessita ser apresentada com toda a simplicidade na sua nudez moral, sem paisagens, arquitecturas ou trajes que a materializem.

O poeta que, por ela se passar na Índia, a orne de palmeiras, elefantes e baiaderas, corre a um desastre certo. Sem época, sem nomes, sem localizações que se possam verificar num mapa, abstracta e como acontecida no país das almas, esta história de uma alma, que se dirige só à alma, deve vir envolta em tão pouca literatura como aquelas que o Povo, na sua singeleza genial, torna profundamente vivas e imoventes, afirmando apenas, com magnífica indiferença pelas épocas, pelas nações, e pelos costumes – «que era uma vez um Rei»...

[...].

Eis a minha história. Ou antes, eis o rude esboço de uma maravilhosa lenda de alma. Tão bela, que me pareceu que só poderia ser dignamente cantada ao som da lira. Aos poetas a ofereço. E aquele que com ela se tentar, se não fizer uma obra de arte, fará pelo menos uma obra de justiça popularizando esta pobre serva índia tão ignorada e tão sublime. (MINÉ e CAVALCANTE, 2002, p. 295-305).

Comecemos com os comentários mais recentes sobre o texto “Tema para versos I e II” — a edição crítica das obras de Eça de Queirós, *Contos I* (2009), feita por Marie-Hélène Piwnik. Diz a pesquisadora na introdução:

Cada conto tem uma primeira nota de rodapé introdutória dos dados da publicação original, das eventuais publicações posteriores em vida do autor, das eventuais edições por separado depois da morte dele e finalmente da primeira edição em colecção. Se o texto original for precedido de um curto prólogo sem relação óbvia com o conto, passa para a primeira nota (caso d’O Milhafre, por

exemplo). Se o prólogo tomar as dimensões de um ensaio, fica em anexo (*caso único de “Tema para versos”, que precede <[A Aia]>*). Quando se trata de um *pequena introdução* diretamente enlaçada com a narrativa, mantém-se no lugar (caso de <[A Aia]> [...])

[...]

Em relação ao conto “[A Aia]”, foi separado do *comentário do autor-narrador* (“Tema para versos”), sendo este posposto em anexo, uma vez que surge como *exterior à ficção propriamente dita*. (PIWNIK, 2009). (itálico nosso)

Piwnik considera a primeira parte, “Tema para versos I”, “um ensaio”, “um comentário” de Eça de Queirós, que é chamado de “autor-narrador”. Considera esta parte I como “exterior à ficção propriamente dita.” Eça de Queirós diz na parte II, parágrafo primeiro do texto em questão: “A *história* que eu, há dias, desejava contar para que algum poeta, amigo dos temas fecundos e estimuladores do pensamento, a compusesse em versos ricos (e que *não contei por me ter demorado a construir diante dela um pórtico de considerações gerais*) [...]” (2002, p. 300) (itálico nosso). Nesta edição o título do conto aparece como “[A Aia] Tema para versos”. Provavelmente, a expressão em colchetes [A Aia], foi incluída no título para que os leitores soubessem de qual conto se trata e também para fazer valer a fonte primária.

A pesquisadora portuguesa, Helena Cidade Moura, comenta acerca do conto “A aia” na “Nota Final” da edição preparada por ela para o volume *Contos* (s/d):

“A Aia”, versão da *Gazeta de Notícias*, 2 e 3 abril de 1893. É a *história* que Eça conta para *ilustrar* sua *doutrina de temática poética* que expõe na primeira parte e que depois aproveitou quase textualmente, em ‘Carta a Manuel’. [In: *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*]. (MOURA, s/d, p. 268) (itálicos e colchetes nossos).

Elza Miné (2004) faz as seguintes considerações acerca de “Tema para Versos I e II”:

[...] um texto de *caráter ensaístico sobre a ‘arte poética’*, sob o título “Tema para versos I”. O conjunto de afirmações que o constituem vê-se completado em “Tema para versos II” (3 de abril de 1893) que enquanto continuação da matéria publicada na véspera, com uma *pequena introdução e conclusão* a estabelecerem claramente uma *articulação*, traz ainda uma *narrativa breve* como *exemplificação* das *colocações teórico-literárias* antes enunciadas.

[...] a *narrativa* da parte II [Tema para Versos II- 03 abril] foi pensada, composta e publicada enquanto *complementação exemplificadora do texto de cariz teorizante da parte I*. (2004, p. 53-54 - itálico nosso)

Observamos pontos comuns nesses comentários acima: tanto Cidade Moura, quanto Miné e Piwnik comentam que “Tema para versos I” é um texto “de caráter ensaístico sobre a arte poética”; “colocações teórico-literárias”; “de cariz teorizante” (MINÉ, 2004); “doutrina de temática poética” (MOURA, s/d); “comentário do autor-narrador”; “ensaio” (PIWNIK, 2009).

Esta última estudiosa reluta em dar mais explicações sobre a parte I. Caracteriza o texto como sendo um ensaio, mas não diz a temática do mesmo; chama-o de *prólogo*. Se é um prólogo, sabemos que pela tipologia indica o que vem antes, é considerado início, introdução, antecipação de algo, e o que vem a seguir deve ser lido e interpretado à luz desse prólogo. Miné enfatiza que a parte I e a II formam um conjunto, devem ser lidas e interpretadas tomando-se ambas as partes, porque estabelecem uma “articulação”.

Até agora, podemos estabelecer um elenco de termos referindo-se à parte I de “Tema para versos”: ensaio, comentário, pórtico de considerações gerais, doutrina de temática poética; caráter ensaístico sobre a arte poética; texto de cariz teorizante. E à parte II: história; narrativa breve; exemplificação; complementação exemplificadora.

Depois de mais de um século, o texto mais conhecido sob o título “A Aia”, ainda é lido e estudado fora de seu contexto original de publicação e tratado como pertencente ao gênero conto, como se Eça de Queirós o tivesse escrito exatamente do jeito que é mostrado na coletânea de Luís de Magalhães. Na edição crítica dos contos não foi destacado que a parte narrativa (o conto “A Aia”) deveria ser lida como parte integrante do conjunto “Tema para versos I e II”. Pelo contrário, a parte I foi desvinculada da parte II, tanto que a primeira parte foi colocada em anexo.

Matos, no verbete “A Aia” do *Dicionário de Eça de Queirós* (1993, p. 48) refere-se, de maneira ambígua, à publicação deste “conto”: “A sua *versão original, mais completa*, encontra-se no nº 91 da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, de 2 e 3/4/1893, com o título de “*Temas para versos, II*”. Esta *versão completa* foi publicada no volume denominado *Contos* da Biblioteca de Bolso, ed. D.Quixote, em 1989, organizado por Luiz Fagundes Duarte”. “[...] No preâmbulo da edição original, [...]”, Matos fala em “versão original mais completa” — dá uma informação equivocada, porque dá a entender que existe outra versão que não é completa. Provavelmente, refere-se ao texto originalmente publicado na *Gazeta*, parte II, em que aparecem os três parágrafos iniciais, que ele chama de “*preâmbulo*” e um final. Nem faz menção à parte “Tema para Versos I” — é como se este trecho não existisse, fosse uma parte isolada, apesar de ter o mesmo título, ter a indicação da parte “I”, que, conseqüentemente, leva para a parte “II”.

Para um pesquisador da literatura queirosiana, a maneira como são dadas as informações acerca deste texto não ficam tão claras. Matos informa que a versão completa foi publicada por Luiz Fagundes Duarte, pois, de acordo com o *Dicionário* (1993), a versão completa seria apenas a parte “Tema para versos, II”. Neste livro, Duarte publica as partes I e II.

Depois de tomarmos conhecimento das considerações de Elza Miné, Helena Cidade Moura, Piwnik, A. Campos Matos e ainda parte das palavras de Eça, fica evidente que a parte “Tema para Versos II”, em que está inserido “A Aia”, não deveria ser lida desvinculada da parte “Tema para versos I”, pois foi dessa maneira que Eça a publicou na *Gazeta de Notícias*, formando

um todo articulado. Se originalmente o texto foi publicado assim, parece agora incontestável que a parte II deve ser lida como uma “exemplificação da parte teórica”, lembrando as palavras de Elza Miné (2004).

No parágrafo final e voltando ao inicial da parte I, temos a ligação das partes — o que/quais assuntos deveriam ser tema para versos — Eça considera que certos temas ficam melhor no poema do que na narrativa, ou dizendo de outro modo, em poemas devemos abordar certos temas ou então, certos temas são mais adequados para serem escritos em versos. Temos aqui uma questão teórica, programática: o quê abordar em poemas? Eça sugere aos poetas que falem de História, religião, costumes, vida ambiente e dentre os assuntos possíveis a história que acabou de contar na parte II sobre a vida, muito bela, de uma aia. Se não for feita uma obra de arte, que se faça “uma obra de justiça, popularizando a história dessa serva índia tão ignorada e tão sublime” (305).

Portanto, a história vai tratar de algo que seja universal ao referir-se ao ser humano, seja este do Ocidente ou do Oriente. O leitor já vai lê-la tendo isso em mente, vai procurar achar uma palavra chave para o conto todo, vai tentar ler a história pensando em como um poeta poderia torná-la instigante, estimuladora de pensamentos, como poderia vir ao encontro de muitos e não só de algumas pessoas.

Até aqui nenhuma novidade. Esta se instaura, “a luz vermelha acende”, o sinal de alerta aparece, quando o leitor, desavisadamente, lê a narrativa breve da parte II, conhecida há mais de um século como “A aia”, sem se cercar dessas preliminares de leitura e tira conclusões não pertinentes ao texto. O leitor pode se justificar — mas ninguém me avisou que deveria ler assim, com estas indicações para eu ter um horizonte de expectativas e ir montando minhas estratégias de interpretação. Do jeito que vem sendo editada, sem os três parágrafos iniciais e o último final e sem a parte I, essa narrativa breve pode gerar uma interpretação diferente.

Portanto, a breve narrativa/história poderá ser interpretada, tendo sempre em mente a parte I, isto é, ser lida à luz das considerações sobre os temas para versos sugeridos pelo amigo de Eça de Queirós com o qual este concorda.

Podemos tratar a narrativa breve da parte II como vem sendo tratada até hoje, como pertencente ao gênero narrativo, ficcional, como um conto. Penso que a parte I e II (uma parte teórica e outra exemplificadora) devam estar publicadas unidas. O que pode ser este texto I? Um texto de imprensa doutrinário-programático, pois, inicialmente, a parte I trata de reflexões teóricas a respeito do texto literário e a parte II vem exemplificar, através de um conto, as idéias colocadas na parte anterior. A parte II, como vem sendo tratada até hoje, tem existência independente. No entanto, a partir da divulgação da edição crítica publicada, em 2002, pelas

professoras Elza Miné e Neuma Cavalcante, que disponibilizaram os textos de Eça na *Gazeta de Notícias*, acredito que o procedimento para estudar o texto “Tema para versos I, II” deverá sempre ter em vista as duas partes.

De quê trata a história da parte II? Por que Eça colocou a história de uma aia ambientada na Índia, para exemplificar sua ideia de que os poetas deveriam deixar de escrever sobre seus amores subjetivos e seus namoros? A história que será apresentada de modo simples, como “envolta em pouca literatura”, “sem paisagens, arquitecturas ou trajés que a materializem; [...] Sem época, sem nomes, sem localizações que se possam verificar num mapa, abstracta e como acontecida no país das almas [...] com magnífica indiferença pelas épocas, pelas nações, e pelos costumes [...]” (MINÉ e CAVALCANTE, 2002, p.300) Trata-se de “uma história de beleza moral”, “história que não é de amor” (2002, p. 299); “história de uma alma, que se dirige só à alma”. Ou como diz Eça no último parágrafo: “o rude esboço de uma maravilhosa lenda de alma” (2002, p. 305).

A narrativa breve da parte II conta a história de uma aia, que vivia em um castelo servindo a uma rainha, cujo marido fora guerrear em terras distantes e morrerá, deixando um filhinho de colo, que a aia amamentava. Este tinha a mesma idade de seu filho. As duas crianças dormiam no mesmo quarto, lado a lado, tendo apenas os berços, um mais rico e outro mais pobre, para identificá-los. No entanto, a segurança do castelo estava vulnerável, porque o irmão bastardo do rei queria o trono. Uma noite, a aia percebeu movimentos de estranhos no castelo, pois este estava sendo invadido. Sem hesitar, trocou o príncipe de lugar, colocando-o no berço de seu filho. O tio traidor pegou a criança do berço mais rico e matou-a. A rainha, ao se aperceber da situação, ficou desesperada. A aia contou o que fizera e a rainha ficou-lhe muito agradecida. Levou a aia à sala do tesouro do castelo e deixou-a escolher qualquer coisa. Esta pegou um punhal cravejado de pedras preciosas e gritou para todos ouvirem: “Salvei o meu príncipe e agora vou dar de mamar a meu filho” e cravou o punhal no coração.

A palavra-chave dessa narrativa breve é lealdade. O comportamento da aia só foi possível de ter acontecido, porque a história se passa na Índia, lugar em que as castas mantêm os servos conformados em suas posições sociais: “Pertencia, porém, a uma raça que acreditava que a vida da Terra continua no céu. O seu amo, decerto, já estaria agora reinando num outro reino [...] seria no Céu como fora na Terra, e feliz na sua servidão” (2002, p. 301-2). Sendo assim, a questão que poderia ser universalizada por “algum poeta, amigo dos temas fecundos e estimuladores do pensamento” seria a questão dos empregados e empregadores.

Nos fins do século XIX, a atitude da serva seria impensável, irrealizável. No entanto, a história demonstra que a lealdade pode ser encontrada nas classes mais baixas. A preocupação da burguesia com a classe operária e o destaque dado a um serviçal em *O primo Basílio*, com a criada Juliana, já demonstra a

preocupação que a questão patrão/empregado, já em 1878, iria ter para a classe média, pois demonstra a mudança social que começava a aparecer em Portugal e já há alguns anos na França, Inglaterra e outros países europeus. Chegam-nos à lembrança as palavras de Machado de Assis na carta publicada no periódico católico *O Cruzeiro* (16 e 30/ 04/1878) à época da publicação de *O primo Basílio* no Brasil, em que dizia que deveríamos ter cuidado com os serviçais. “A boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério”.

“Tema para versos I” (1893) foi transformado em uma carta de Fradique Mendes, “Carta a Manuel”, de *Cartas Inéditas de Fradique Mendes* (1929) com o acréscimo de uma parte no início<sup>4</sup>.

Para atestar a repercussão dos textos de imprensa queirosianos em Portugal e no Brasil, tomamos dois exemplos que se reportam diretamente ao presente texto “Tema para versos I e II” (02 e 03 abril/1893). No jornal *O Paiz*<sup>5</sup> (Rio de Janeiro) foi publicado um comentário de Pinheiro Chagas<sup>6</sup> acerca desse texto em 24/07/1893, página 1, coluna 1-2, “Reflexões sobre o Lyrismo (a propósito de um livro de Luiz Osório)”. Pinheiro Chagas aparece polemizando na vida de Eça desde os tempos da Questão Coimbrã (1865-66): “Ao longo do século XIX não há exemplo de uma obsessão intelectual como esta. Diversos no temperamento e na trajetória, Manuel Pinheiro Chagas e José Maria Eça de Queirós nunca se cansaram de discutir. Estivessem ambos em Portugal, ou um Lisboa e o outro em Bristol, a conversa prosseguia, como se nem um nem outro resistissem ao debate.” (MÓNICA, 2001, p. 711).

Pinheiro Chagas começa sintetizando a parte I de “Tema para versos”:

Há tempos, num artigo escrito naquele estilo original e brilhante tão característico do nosso maravilhoso contemporâneo, Eça de Queiroz dava uma carga a fundo na poesia subjetivista, sustentava que os poetas deviam voltar para o objetivismo as suas atenções, e que nada havia mais ridículo do que pretender um sujeito encantar o público com a narrativa de seus amores ou antes de seus namoros. (atualizamos a grafia)

<sup>4</sup> Mais detalhes sobre esta transformação no artigo da Prof<sup>a</sup> Elza Miné (USP) “Revisitações transformadoras” (SCRIPTA, 2004, p.41-55)

<sup>5</sup> *O Paiz* (1884-1930) fundado pelo imigrante português, João José dos Reis Junior, teve como um dos redatores-chefe, Quintino Bocaiuva. Este jornal foi importante veículo da causa abolicionista. Colaboraram nesse periódico, dentre outros, Rui Barbosa, Fernando Lobo, Anésia Pinheiro Machado, Joaquim Serra, Alcindo Guanabara, Urbano Duarte e Joaquim Nabuco. Possuía um slogan: “A folha de maior circulação e maior tiragem da America do Sul”. Sua sede era na rua do Ouvidor até começo do século XX, depois passou para a esquina da rua Sete de Setembro com av. Central, atual Av. Rio Branco. Em 1930, o prédio foi incendiado, talvez por ter o jornal sido contra o golpe de estado de 1930, que derrubou o presidente Washington Luiz e levou Getúlio Vargas ao poder. Seu proprietário e principal editorialista, Antonio Augusto Alves de Souza, foi obrigado a exilar-se e nunca mais assinou um artigo nos jornais brasileiros.

<sup>6</sup> Manuel Joaquim Pinheiro Chagas (1842-1895) foi poeta, romancista, dramaturgo, político (deputado, par do Reino, ministro da Marinha e do Ultramar). Escreveu o *Poema da Mocidade*, com posfácio de Antonio Feliciano de Castilho, que motivou várias polémicas, as quais redundaram na Questão Coimbrã (1865-66).

Dirige-se respeitosamente a Eça de Queirós: “E, apesar do respeito que a todos inspira o grande e glorioso vulto de Eça de Queiroz [...]”; fala do envio e de publicações da mesma matéria para jornais brasileiros e portugueses: “[...] não deixou de aparecer em alguns jornais portugueses, quando em Portugal apareceu o artigo que primeiro saíra a lume no Brasil, [...]”; mas não poupa críticas ao assunto veiculado nessa crônica: “[...] o seu protesto irônico e trocista contra a profissão de fé do grande escritor contra a escolha do assunto que ele oferecia aos poetas seus contemporâneos e seus patrícios”. E destaca o que pretende colocar nessa crônica: “Só me vou referir contudo a um ponto no seu artigo: é ao modo como nele se compreende o subjetivismo”.

Outro artigo apareceria neste jornal no dia seguinte, 25 julho/1893, assinado por Osório Duque Estrada<sup>7</sup>, “Poesia Subjetiva” acerca do texto de Eça na *Gazeta de Notícias* (2 e 3/abril/1893). Comenta a publicação do texto de Pinheiro Chagas e resume a parte II do “Tema para versos”. Elenca seus argumentos acerca da poesia subjetiva, concordando em parte, com Pinheiro Chagas e finaliza colocando-se como discípulo de Eça e de Chagas: “Foram estas as observações que me suscitaram os artigos de Eça de Queiroz e a réplica que lhes deu Pinheiro Chagas. Que me seja perdoada a ousadia de discípulo avezado na intolerável mania de contradizer os mestres.” (*Gazeta de Notícias* - 25/07/1893, p. 1 coluna 2)

Após estas considerações e tendo em mente objetivo proposto, considero que a narrativa breve divulgada como “A Aia”, que ainda hoje é lida à maneira de um excerto, deveria ser inserida em seu contexto original, sua fonte primária, o jornal *Gazeta de Notícias*, ou seja, ser lida e interpretada respeitando a articulação dos textos “Tema para versos I” e dos parágrafos iniciais e finais de “Tema para versos II”.

## Referências

- GAZETA de Notícias (periódico). Rio de Janeiro, 1880-1897.
- MACHADO DE ASSIS. Eça de Queirós: *O primo Basílio*. Disponível em <<http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/criticas/CRITICA,%20Eca%20De%20Queiros%20-%20O%20Primo%20Basilio,%201878.htm>>. Acesso em 20 abril 2012.
- MATOS, A. Campos. *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1993.
- MINÉ, Elza; CAVALCANTE, Neuma (edição). *Textos de imprensa. IV (da Gazeta de Notícias)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002. (Edição crítica das obras de Eça de Queirós).
- \_\_\_\_\_. Revisitações transformadoras. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 41-55, 2º sem 2004.
- MÓNICA, Maria Filomena. Os fieis inimigos: Eça de Queirós e Pinheiro Chagas. *Análise Social*, v. XXXVI (160), 2001, p.711-733. Disponível em: <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218729234Y9dYV6yz9Wz22SE7.pdf>> Acesso em: 10 dez.2013.
- MOURA, Helena Cidade (fixação do texto e notas). *Contos*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- OBRAS de Eça de Queiroz. Porto: Lello & Irmão, [1976-1979]. 4 v.
- PIWNIK, Marie Hélène (edição). *Contos I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009. (Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós- ficção, não-póstumos)
- UEIROZ, Eça de. *Contos*. Porto: Lello & Irmão, 1976. v. 1, p. 701-863. (Obras de Eça de Queiroz)
- QUEIROZ, Eça de. *Contos*. (organização de Luiz Fagundes Duarte e colaboração de Joaquim Mendes). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

<sup>7</sup> Osório Duque Estrada (1870-1927) foi poeta, professor, crítico literário, ensaísta, teatrólogo, membro da Academia Brasileira de Letras, nº 17, autor da letra do Hino Nacional Brasileiro.



## *José Veríssimo e a Construção Do Cânone Literário Brasileiro: um ponto de vista estético*

JOSE VERISSIMO AND THE BRAZILIAN LITERARY CANON CONSTRUCTION: AN AESTHETIC POINT OF VIEW

Márcio Roberto **PEREIRA**<sup>8</sup>

**Resumo:** Este trabalho analisa a *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo, a partir de ruptura com a crítica romântica ou com a interpretação cientificista ao adotar um ecletismo teórico que o faz desconfiar dos sistemas fechados e das classificações únicas. Da valorização etnológica ao sentimento nacionalista ou do cientificismo à defesa estética da construção do cânone literário, a trajetória de José Veríssimo é marcada por uma organicidade que gera o apuramento de seus critérios.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira. José Veríssimo. Crítica literária. Cânone.

**Abstract:** This essay analyses the *História da literatura brasileira* (1916), of José Veríssimo, that from a rupture with the romantic criticism or with the interpretation of the Scientific method of taking as a basis a theoretical eclecticism that makes him distrust the enclosed methods and the restrict classifications. From ethnological valorization to Nationalist sentiment or from Scintificism to the support of the esthetics in the building of a Brazilian literary canon, José Veríssimo's critical works are featured by an organicity that generates his refined criteria

**Keywords:** Brazilian literature. José Veríssimo. Literary criticism. Canon.

Tudo quanto há contribuído para a diferenciação nacional deve ser estudado, e a medida do mérito dos escritores é esse critério novo. Tanto mais um autor ou um político tenha trabalhado para a determinação de nosso caráter nacional, quanto maior é o seu merecimento. Quem tiver sido um mero imitador português, não teve ação, foi um tipo negativo.

Sílvio Romero, *História da literatura brasileira*, 1888.

Em descompasso com os ideais de uma sociedade que vivia um prolongamento do “período colonial”, incluindo a delimitação de latifúndios, uma economia agrária e extrativista, o analfabetismo e a escravidão como marcas do atraso brasileiro, uma “nova geração” de pensadores propõe a renovação do Brasil através da consolidação do sentimento de nacionalidade, da cultura brasileira e da educação como fonte de desenvolvimento e integração nacional.

---

<sup>8</sup> Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista, FCL – UNESP - Assis e Docente da mesma IES. Endereço eletrônico: marciorpereira@uol.com.br.

A “geração de 70” propõe a configuração de um cânone literário a partir da edição de histórias da literatura que definem a periodização e a escolha de um conteúdo — formado por escritores, obras, dados históricos e biográficos — que refletem a realidade nacional e ratificam a cultura no Brasil.

As bases da crítica brasileira, formada por escritores estrangeiros como Friedrich Bouterwek (1765-1828), Sismonde de Sismondi (1773-1842), Ferdinand Denis (1798-1890) e Almeida Garrett (1799-1854) e brasileiros como Sotero dos Reis (1800-1871), Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878), Pereira da Silva (1817-1897), Santiago Nunes Ribeiro (? -1847), Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820-1891), entre outros, começam a ser revistas por escritores que desenvolvem projetos críticos, como o de Sílvio Romero (1855-1914) e Araripe Júnior (1848-1911) que utilizam a ciência como instrumento de compreensão do fato literário em simetria com a sociedade.

José Veríssimo (1857-1916), por outro lado, publica sua *História da literatura brasileira* (1916) estabelecendo uma certa ruptura com a crítica romântica, mas também não se vinculando inteiramente à interpretação cientificista, adotando, assim, um ecletismo teórico que o faz desconfiar dos sistemas fechados ou das classificações únicas. Da valorização do determinismo etnológico ou mesológico ao sentimento nacionalista ou do cientificismo à defesa estética da construção do cânone literário, a trajetória de José Veríssimo demonstra uma organicidade que resulta no apuramento de seus critérios. Ao romper com a crítica naturalista e cientificista, José Veríssimo propõe um nacionalismo universal que encontrará na obra de Machado de Assis (1839-1908) sua maior representação. Buscando superar as limitações do modelo naturalista, José Veríssimo legitima as atividades da crítica e da literatura brasileira ao definir uma esfera para as letras e para a cultura nacional.

Apesar de seguir vários teóricos europeus, os intelectuais do final do século XIX não possuíam teorias e métodos específicos para uma abordagem crítico-literária, propiciando, assim, a configuração de vários caminhos que ligavam as artes ao contexto político e social. Dominante de 1870 a 1910, o modelo naturalista, que regia a crítica literária e a sociologia brasileira, foi sendo substituído por concepções específicas que levaram à profissionalização do crítico literário e à formação de métodos e doutrinas inerentes a outras disciplinas. Os críticos do século XIX começam a escrever história da literatura não mais a partir de uma reconstrução precisa e minuciosa dos acontecimentos, procurando desenvolver um impulso para a interpretação dos fatos literários e a justificativa para suas escolhas canônicas. Esse rompimento com um modelo objetivo de história da literatura inicia-se com Sílvio Romero que, mesmo acompanhando a idéia de Santiago Nunes Ribeiro — que vinculava autonomia literária ao caráter mesológico e cultural

— acredita que a cultura brasileira é transplantada da Europa, sofrendo um processo de “aclimação” e de “transformação”. A literatura brasileira, dessa forma, é influenciada pelas histórias da literatura de Gustave Lanson (1857-1934), na França, a de Francesco De Sanctis (1817-1883), na Itália, a Georg Gottfried Gervinus (1803-1875) e Edmond Scherer (1815-1889) na Alemanha, que buscavam modelos nacionais para revelar o “gênio” literário de cada nação.

Segundo Hippolyte Taine (1828-1893), os fatos históricos e a arte obedecem a uma lei comum que articula o princípio de evolução — *momento* — aliado a duas constantes: *raça* e *meio*. O *determinismo* — geográfico, biológico ou sociológico — que, juntamente com o determinismo psicológico de Sainte-Beuve, servirá de modelo para a crítica literária do século XIX.

José Veríssimo consegue adicionar novos ingredientes para a formação da história literária considerando aspectos explicativos e interpretativos ao recorte que opera na história da literatura brasileira. Ao selecionar um período pré-definido — 1601 a 1908 — para compor sua obra final, José Veríssimo faz um relato objetivo do desenvolvimento da literatura brasileira desvinculando-se do puro cientificismo que dominava a explicação da realidade no final do século XIX.

Assim, os críticos do século XIX rompem com uma tradição histórica, estabelecida pelos críticos do Romantismo, de valorização da neutralidade do papel do historiador em relação aos acontecimentos do passado e, por outro lado, definem as primeiras linhas para a constituição de uma *meta-história*, conforme definição de Hayden White (1992), que interpreta os fatos literários a partir de fatores intrínsecos e extrínsecos. Construindo monumentos literários, Sílvio Romero e José Veríssimo marcam a historiografia literária brasileira ao desenvolver um ponto de vista que procura destacar uma “série” de grandes escritores e obras que formam a individualidade cultural brasileira. O século XIX foi um momento de ratificação do caráter nacional e cabia ao intelectual realizar tal trabalho a partir de bases objetivas. Os críticos literários tratam a história da literatura — parte do processo histórico geral — através da aproximação entre métodos históricos e bases científicas. O resultado dessa aproximação é a construção de um discurso em que a objetividade é mais importante que os juízos de valor.

A *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo, consegue montar um “modelo clássico nacional” a partir da configuração de uma seqüência de obras literárias, partindo de um ideal de objetividade, que se faz, por meio de um passado acabado, dando ao crítico uma posição de juiz de um presente inacabado. No caso de Sílvio Romero, há o privilégio da concretização da unificação nacional, em relação a uma valorização exclusivamente estética dos escritores retratados, com um conceito amplo de literatura como expressão da cultura nacional. José Veríssimo, por sua vez, procura investigar seu objeto de estudo, definindo uma *marça* para

literatura nacional, seus principais representantes e a demarcação dos principais escritores do cânone literário.

A *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo, representa a última tentativa de consolidação da literatura nacional distanciada dos problemas sociais e de um Brasil que sofria a desilusão das reformas propostas pela República. Veríssimo tenta criar um cânone literário que o distancie das questões sociais, fortalecendo o papel do literato através da criação de refúgios artísticos como a Academia Brasileira de Letras, a *Revista Brasileira* ou o rodapé dos jornais da época.

Com a criação de um paradigma centrado na literatura como “arte literária” — resgate de uma concepção clássica e impressionista de cultura — e a escolha de Machado de Assis como representante e modelo literário, símbolo de “universalidade” da literatura nacional, é possível vislumbrar a tentativa do crítico em separar a realidade, que possui um “gosto” decadente, de um projeto de literatura que se desvincula das questões políticas e agrega-se a um campo intelectual formado por escritores e intelectuais preocupados com os rumos artísticos do país. No entanto, em inícios do século XX, esse campo intelectual, idealizado por José Veríssimo, mostra suas relações com o poder ao eleger Lauro Müller, ministro de Rodrigues Alves durante as reformas no Rio de Janeiro, como membro da Academia Brasileira de Letras. Desapontado com a eleição do “acadêmico” que nunca escrevera um livro, Veríssimo corta os laços com a Academia e dedica-se à recuperação da literatura através da construção de uma *História da literatura brasileira*. Resgata, assim, todos os conceitos de uma literatura clássica nacional que, formando-se independente de Portugal, possui originalidade, nacionalidade e características universais. Resta, no entanto, ao crítico acreditar na educação nacional como única forma de mudança social e estrutural que integrarão o Brasil no contexto mundial. Separado da “esfera pública” oficial, que será formada pelos ideais eufóricos da *belle époque*, José Veríssimo condena-se à automarginalização ao acreditar que o campo intelectual brasileiro estava tomado pela falta de integridade acadêmica, com uma crítica que não possuía vinculação com o desenvolvimento social da nação.

Nesse período, de 1870 a 1916, o Rio de Janeiro consolida-se como palco de todo o movimento cultural brasileiro centralizando os principais acontecimentos do Brasil: queda do Império, consolidação da República, concentração do mercado de trabalho para os intelectuais da época, centralização das principais livrarias e editoras do século XIX, reunião das principais casas de teatro e espetáculos e a inauguração da Academia Brasileira de Letras como monumento à importância dos homens de letras na sociedade.

Em Conferência no Conservatório Dramático de São Paulo, no dia 12 de setembro de 1910, cujo texto foi posteriormente publicado por José Veríssimo na *Revista da Academia Brasileira de Letras* (1910), o crítico demonstra todo seu ceticismo, através de sua “débil voz”, e sua posição na sociedade:

Minhas senhoras e meus senhores:

Nunca foi mais oportuno e necessário começar o orador pedindo perdão por levantar sua débil voz... A objeção da franqueza da minha a fiz eu, podeis crer e, aos que gentilmente insistiam comigo para dizer algo do teatro brasileiro, fazendo como que um *pendant* ao que do teatro seu patricio ia dizer, e tão brilhantemente disse, o distinto escritor português, ora nosso hóspede, o Sr. Abel Botelho.

Por mais, porém, que eu me recusasse a impor-vos o desprazer de ouvir-me, os meus muito amáveis convidantes me não quiseram atender, e eu receei pudessem reprochar-me de me estar a fazer de rogado.

Portanto, meus senhores, se não ouvirdes (com o que aliás nada perderes) o pouco e mal que tenho a dizer-vos, não podereis sem injustiça lançar à minha conta a decepção que vos causar.

Em todo caso, me restará a consolação de me não haver recusado a contribuir, mesmo apenas com minha débil voz, para uma dessas numerosas obras com que a boa e fecunda iniciativa paulista tão belamente se afirma. (VERÍSSIMO, 1910, p. 23).

Fora do círculo dos intelectuais combatentes, José Veríssimo assiste ao fracasso de suas esperanças e à tragédia de sua geração que, apesar da Abolição e da formação da República, marcam a desilusão de encontrar um Brasil que não consegue emergir como uma nação “civilizada”. Desvinculado da *belle époque*, o crítico observa o florescer de uma literatura impregnada de excesso, decadência e de um gosto boêmio, tão combatido por Machado de Assis e seu grupo. A literatura começa a perder sua “aura”, ou representatividade, para tornar-se um produto de entretenimento, feito para leitura rápida. Rápido também era o poder de absorção de uma produção literária que unia os piores aspectos da cultura de massa à superficialidade de uma elite muito preocupada com a aparência e o fetiche do consumo.

A *História*, segundo João Alexandre Barbosa:

Era, sem dúvida, obra resultante de uma longa experiência de crítica e ensino: ao publicar a *História*, José Veríssimo tinha a seu crédito não apenas os volumes sobre educação, etnologia, cultura e literatura brasileiras publicados em sua fase paraense, em que sobressaem *A educação nacional*, os dois volumes de *Estudos brasileiros* e *A pesca na Amazônia*, mas, sobretudo, os volumes que reuniam os seus textos aparecidos na imprensa do Rio de Janeiro, como os seis volumes de *Estudos de literatura brasileira*, os três de *Homens e coisas estrangeiras* ou mesmo o volume *Que é literatura? e outros escritos*, além da edição de algumas obras fundamentais da literatura brasileira como *Marília de Dirceu*, de Tomás Antonio Gonzaga, ou as obras de Basílio da Gama. (BARBOSA, 1996, p. 59).

Assim sendo, a *História* representará o amadurecimento de todas as concepções críticas de Veríssimo e das relações entre literatura e sociedade. Para Álvaro Lins, essa fase representa um desencanto, por parte de Veríssimo, frente à “evolução” da sociedade brasileira: “Desencantado, talvez de não ver surgir essa renovação literária que teria estimulado, desiludido com o marasmo intelectual que se sucedeu às grandes obras dos seus contemporâneos, José Veríssimo recolheu-se a um estado quase completo de solidão e sombrio pessimismo” (LINS, 1944, p.43).

O descompasso entre a sociedade real e a ideal, vislumbrada pela “ilustração brasileira”, talvez seja um dos principais motivos do desencanto de Veríssimo; ao perceber que as relações entre literatura e sociedade não podem ser vistas a partir da configuração de uma mera dependência. Tais relações buscam uma complicada relação de interdependência dos fatores espirituais e materiais que são regidos por uma espécie de “sociologia do saber”, como define Max Weber (1864-1930), “que permitem estudar os reflexos da situação social na literatura sem abandonar o conceito da evolução autônoma” (CARPEAUX, 1978, p. 35).

No caso de Veríssimo, a relação entre literatura e sociedade causa uma crença no papel do intelectual como modificador da sociedade. Essa crença levou o crítico a trilhar vários caminhos — através de um ecletismo teórico — que o fazia construir uma obra marcada por uma espécie de *hibridismo* que construía ora uma crítica participativa e social, ora uma crítica formada por uma posição “estética”, que utilizará termos como “inspiração”, “sentimento”, “pensamento”, “imaginação”, “sinceridade”, expressão”, entre muitos outros termos que aparecem em quase todas as páginas da *História*; ora por uma crítica histórico/social que acompanha o desenvolvimento e amadurecimento do *instinto de nacionalidade* em sentimento nacional.

Dessa forma, o ecletismo de Veríssimo — formando também uma crítica híbrida — conduzia-o ao aprimoramento de sua atividade como crítico, à preocupação em formar e destacar uma tradição para a literatura brasileira que tinha a dialética local/cosmopolita como ponto principal e, ainda, à definição da educação nacional como solução para todos os problemas brasileiros e único meio de inserir o Brasil no contexto mundial.

Apesar de ser publicada em 1916, a obra de José Veríssimo configura-se como uma espécie de mosaico, reunindo uma Introdução, publicada em 1912, e vários ensaios já publicados em jornais e revistas entre os anos de 1910 a 1912. Observa-se, assim, que a posição de José Veríssimo, contida na *História da Literatura Brasileira*, passava por um processo de amadurecimento durante toda sua carreira de crítico literário. Buscando um ponto de vista até então original para a literatura nacional, o crítico paraense desenvolve algumas bases nas quais sua obra assenta-se.

De Anchieta a Euclides, de Bento Teixeira a Machado de Assis, de Cláudio Manuel da Costa a José de Alencar, toda história da literatura tem como princípio diretor a seleção de um *corpus* literário, formado por escritores e obras, inseridos num determinado espaço de tempo denominado histórico. Toda interpretação de um *corpus* literário, entretanto, pressupõe uma noção prévia sobre o que seja literatura, de forma que se construa uma metodologia capaz de ajustar as obras literárias ao tempo histórico. A tarefa crítica, deste modo, tem diante de si um grande desafio: reconhecer, ou antes escolher, um material literário que servirá para a formação da história da literatura.

Joaquim Norberto de Sousa e Silva ou Francisco Adolfo Varnhagen, dois dos principais precursores da historiografia literária brasileira, por exemplo, não tiveram muita chance de escolher um *corpus* literário porque a literatura brasileira, em suas épocas, ainda não tinha um material para tanto. Sílvio Romero, por outro lado, que possuía um vasto material para separar e distinguir, como quer a etimologia da palavra *crítica*, prefere considerar tudo como literatura. Posição essa, de Romero, justificada ao se compreender que, para o século XIX, o objetivo é considerar a literatura como parte conscientizadora e integrante do espírito nacional; por isso, os críticos brasileiros tiveram, antes de tudo, de afirmar a existência de seu objeto: a literatura brasileira.

É com José Veríssimo, contudo, que a crítica literária brasileira solidifica a dialética entre história e literatura ao desenvolver uma história da literatura que tem como enfoque central a criação literária, ao mesmo tempo, que estabelece diretrizes cronológicas para a “evolução” literária nacional. É importante afirmar que, no caso deste trabalho, a atenção se concentra no momento final da obra de José Veríssimo, quando a imagem da literatura nacional se afirma como propósito primeiro de sua crítica.

Ao publicar em 1907, o ensaio “Que é literatura?”, José Veríssimo afirma que na definição do que é literatura:

Todos se entendem e ajustam, mas que há grandes diferenças de modos de compreender a questão, como na maneira de resolvê-la. Inicialmente, quase todos se despreocupam da beleza, que na arte propriamente dita é um elemento principal. (VERÍSSIMO, 1907, p. 14)

Mesmo acreditando que a crítica literária é formada por vários modos de interpretação do fato literário, porque cada geração utiliza-se de categorias próprias de julgamento, a interpretação ocuparia, na crítica de Veríssimo, uma ponderação entre objetividade e subjetividade definindo, assim, a compreensão das significações que medeiam o crítico e o leitor. Recorrendo a definições de vários críticos como o português Moniz Barreto (1865-1896), o norte-americano C.T.

Winchester (1847-1920) e o francês Brunetière (1849-1906), o crítico brasileiro não chega a uma definição final sobre arte literária, mas concorda que:

Várias são as acepções do termo literatura: conjunto da produção intelectual humana escrita; conjunto de obras especialmente literárias; conjunto (e esse sentido, creio, nos veio da Alemanha) de obras sobre um dado assunto, ao que chamamos mais vernaculamente bibliografia de um assunto ou matéria; boas letras; e, além de outros derivados secundários, um ramo especial daquela produção, uma variedade da Arte, a arte literária. (VERÍSSIMO, 1907, p. 4)

Concatenando vários caminhos críticos, José Veríssimo, com sua cética desconfiança, acredita que qualquer conceituação fixa da literatura seja insuficiente.

José Veríssimo constantemente questiona os limites e definições de sua atividade ao conciliar vários caminhos críticos na busca pela função da interpretação, recorrendo a várias fontes como o crítico norte-americano C.T. Winchester, cujo livro *Some principles of literary criticism* (1899), define a literatura dotada de expressão e interpretação formada por quatro elementos: emoção, imaginação, pensamento e forma. Assim sendo:

A emoção, “que é o elemento característico e distinto da literatura”, a imaginação, “sem a qual não é possível em muitos casos despertar a emoção”, o pensamento, “que deve ser a base de toda a forma de arte, exceto a música”, e a forma, “que não é em si mesma um fim, senão o meio por que se dá expressão ao pensamento e ao sentimento”. (VERÍSSIMO, 1907, p. 7)

Verifica-se que os critérios forjados pelo crítico norte-americano tentam conciliar a forma e o conteúdo do texto. Porém, Winchester não consegue uma definição absoluta que convença um crítico como José Veríssimo que sempre esteve à procura de caminhos para o aprimoramento de sua técnica. Esse sempre aprimorar o levou a estudar muitos críticos estrangeiros, não se limitando apenas a portugueses e franceses, levando-o à conclusão de que a obra literária sempre está um passo à frente da crítica e o que é mais importante, cada obra possui uma individualidade capaz de quebrar com qualquer conceito único e verdadeiro de literatura. Como bem nota José Veríssimo:

A crítica não assentou ainda definitivamente, e talvez não seja de sua natureza poder assentá-los, todos os princípios que servem de norma e fundamento aos seus juízos. A constituição da crítica como um *corpus*, um cânon, certo e invariável de doutrina, sempre aplicável como um padrão em todos os casos, é, talvez, impossível. Os mesmos que admitem que ela não pode ficar à mercê da impressão e do gosto individual, e mostram como as suas apreciações obedecem já, conscientemente ou não, a princípios derivados da própria natureza humana e das obras literárias em que essa natureza se exprime e



define, esses mesmos reconhecem aquela quase impossibilidade. (VERÍSSIMO, 1907, p. 73)

Na imensa variedade das obras literárias, fica difícil à crítica assentar princípios definitivos. O mais salutar é encarar a tarefa crítica como um grande complexo de obras que se completam entre si.

Acreditando que todos os críticos se completam, é possível o diálogo entre, por exemplo, Sívio Romero cuja noção de:

[...] *literatura* tem a amplitude que lhe dão os críticos e historiadores alemães. Compreende todas as manifestações da inteligência de um povo: — política, economia, arte, criações populares, ciências... e não, como era costume supor-se no Brasil, somente as intituladas *belas-letras*, que afinal cifravam-se quase exclusivamente na poesia! (ROMERO, 1902, p. 9)

E, José Veríssimo, para quem a literatura é *arte literária*. Com certeza, os dois críticos possuem um grande valor para a literatura brasileira: o primeiro recolhe tudo que pode ser literatura e o segundo seleciona aquilo que, no seu conceito, melhor representa a literatura.

Numa época — fim do século XIX e início do século XX — em que os estudos literários se pautavam por uma visão evolucionista das ciências biológicas e pelo positivismo, José Veríssimo conduz os estudos literários a privilegiar o texto literário e, por conseguinte, aqueles escritores que melhor contribuem para a formação de uma literatura brasileira original, em que o literário obtenha autonomia, relativa, é claro, e se estabeleça no primeiro plano de estudo. Não é infundado, portanto, José Veríssimo escrever uma história literária em que a literatura:

[...] é sinônimo de boas e belas letras, conforme a vernácula noção clássica. Nem se me dá da pseudo novidade germânica que no vocábulo literatura compreende tudo o que se escreve num país, poesia lírica e economia política, romance e direito público, teatro e artigos de jornal e até o que se não escreve, discursos parlamentares, cantigas e histórias populares, enfim autores e obra de todo o gênero. (VERÍSSIMO, 1963, p. 12)

Essa preferência do crítico indica uma nova concepção do fato literário no qual o valor estético é resistente ao tempo. Tal resistência é indicativa, deste modo, de originalidade e talento individual. Entende-se, assim, que cabe ao crítico valorizar o que há de original na obra literária via qualidade estética.

Entretanto, o máximo que Veríssimo consegue entender é que determinar os melhores escritores de uma tradição é uma tarefa fácil, difícil, mesmo, é definir um conceito de literatura que abarque escritores de igual talento numa variedade de obras literárias.

Não existe, deste modo, uma definição única para o que seja arte literária e sim sua caracterização ou identificação. Ao definir, em 1912, “literatura é arte literária”, José Veríssimo reconhece, através de uma tautologia<sup>9</sup>, que tem como sujeito e predicado o mesmo conceito, o próprio caráter da literatura.

Isso não significa a desvalorização do condicionamento social do texto, mas a determinação de que esse condicionamento está dentro do próprio texto, na sua maneira única de refletir a realidade. Na montagem, por assim dizer, de sua história literária, José Veríssimo define do seguinte modo as suas coordenadas:

Os elementos biográficos, necessários a melhor compreensão do autor e da sua época literária, como outros dados cronológicos, são da maior importância para bem situar nestas obras e autores e indicar-lhes a ação e reação. A história literária deve, porém, antes ser a história daquelas do que destas. Obras e não livros, movimentos e manifestações literárias sérias e conseqüentes, e não modas e rodas literárias, eiva das literaturas contemporâneas, são, a meu ver, o imediato objeto da história da literatura. Um livro pode constituir uma obra, vinte podem não fazê-lo. São obras e não livros, escritores e não meros autores que fazem e ilustram uma literatura. (VERÍSSIMO, 1916, p. 12-3)

Os noventa e oito anos que separam o leitor atual de José Veríssimo não anulam várias de suas colocações: até hoje ainda não se conseguiu uma definição única do que seja literatura. José Veríssimo reconhece que, apesar de todas as teorizações sobre o fato literário, só “vive a obra literária cuja emoção geradora persiste apesar do tempo, sempre capaz de provocar em nós emoção idêntica” (VERÍSSIMO, 1916, p. 53).

O conceito de literatura pode, deste modo, variar de crítico para crítico ou de época para época, porém, a literatura deve sobreviver ao tempo gerando, conforme a definição de Francisco Moniz Barreto (1865-1896), *interesse* permanente e, sobrevivendo aos críticos e desencadeando constantemente novas leituras.

Sintetizando. A quatro de dezembro de 1912, ao terminar a “Introdução” da sua *História da literatura brasileira*, José Veríssimo havia percorrido um longo caminho teórico entre críticos estrangeiros como Taine (1828-1893), Renan (1823-1892), George Brandes (1842-1927), Moniz Barreto, Brunetière (1849-1906), Lanson (1857-1934), Sainte-Beuve (1804-1869), C.T.

---

<sup>9</sup> “Segundo a teoria cálculo semântica, a tautologia é um operador unário (imperfeito) porque implica só um par de valores dos seus argumentos. Na teoria das proposições inanalizadas, a tautologia denomina-se *lei lógica*, a qual semanticamente é verdadeira para todas as combinações simples. A tautologia não implica condições de verdade porque é incondicionalmente verdadeira. A tautologia verifica-se no caso em que a proposição é verdadeira em todas as possibilidades de verdade de proposições elementares.” Cf: *Enciclopédia Luso-brasileira de Cultura*. Lisboa: Editorial Verbo, 1977. v. 17. p. 1103-7.

Winchester, entre muitos outros; e uma literatura brasileira já formada por escritores de grandeza universal<sup>10</sup>.

Sendo a *História da literatura brasileira* o remate de sua carreira, José Veríssimo define seu método através dessa longa experiência adquirida durante mais de vinte e cinco anos como crítico literário. A *História da literatura brasileira* é, na definição de Heron de Alencar:

O resultado da reelaboração de idéias e ensinamentos que recolheu em suas leituras. E seu ler é um ler ativo, de quem procura por exigência prática, nunca por diletantismo; e seu trabalho é um constante criar e recriar de instrumentos para melhor conhecer o objeto de seu estudo, jamais a ostentação de um saber puramente retórico, quase nunca a expressão de entusiasmos irrefletidos por novidades estéticas, filosóficas ou literárias. (ALENCAR, 1963, p. 21)

José Veríssimo acrescenta à crítica literária brasileira o julgamento de valor — articulação entre tradição e talento individual<sup>11</sup> — selecionando aqueles escritores de maior importância para a formação de um cânone literário nacional. “São obras e não livros, escritores e não meros autores que fazem e ilustram uma literatura”<sup>12</sup>, dizia Veríssimo em sua “Introdução”, demonstrando, que após todo o trabalho de reunião e pesquisa das origens da literatura brasileira, o momento era propício para uma seleção e análise daqueles escritores representativos para a nação.

Nota-se que se, por um lado, Sílvio Romero consegue, com sua *História*, estruturar um panorama para a literatura brasileira, tornando-se mais importante como historiador literário, José Veríssimo faz um trabalho de valorização estética em que o “fator individual” do escritor deve estar ligado a uma tradição que remete ao sentimento nacional. Para usar das idéias de T.S. Eliot (1888-1965), o escritor deve participar da tradição e, no mesmo plano, demonstrar *maturidade* através de seu talento individual.

Utilizando-se de vários conceitos, como inspiração, personalidade, espírito original e espírito imitativo e subordinado, sinceridade, íntimo sentimento, formosa expressão,

---

<sup>10</sup> Para Veríssimo, a *universalidade* de um escritor estaria ligada ao seu amadurecimento estético e lingüístico. A posição de Veríssimo aproxima-se da posição de T.S. Eliot que, em 1944, afirma: “Se houvesse uma palavra em que pudéssemos nos fixar, capaz de sugerir o máximo do que pretendo dizer com a expressão “um clássico”, esta seria *maturidade*. Distinguirei entre o clássico universal, como Virgílio, e o clássico que permanece como tal apenas em relação à literatura de sua própria língua, de acordo com a concepção de vida de um determinado período. Um clássico só pode aparecer quando uma civilização estiver madura, quando uma língua e uma literatura estiverem maduras; e deve constituir a obra de uma mente madura. É a importância dessa civilização e dessa língua, bem como a abrangência da mente do poeta individual, que proporcionam a universalidade”. ELIOT, T. S. O que é um clássico. In. *De poesia e poetas*. Tradução e prólogo de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 78.

<sup>11</sup> Conforme definição de T.S. Eliot.

<sup>12</sup> VERÍSSIMO, José. *Historia da literatura brasileira*. de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 1º milheiro. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & Cia, 1916. p. 13.

personalidade singular, individualidade, entre muitos outros, José Veríssimo propõe uma “evolução literária”, de 1601 até 1908, demonstrando que o “instinto de nacionalidade”, como define Machado de Assis, percorre um caminho de transformação do conceito nacional em universal. Conforme definição de Veríssimo: “Presume esta História haver cabalmente verificado o desabrochar desse instinto desde ainda mal iniciada a formação do nosso povo, bem como seu constante desenvolvimento a par com o deste” (VERÍSSIMO, 1916, p.219) Por fim, Veríssimo acredita na educação nacional como forma de resolução de todos os descaminhos percorridos por um Brasil que mistura os sonhos de país ideal, através dos pressupostos dos bacharéis que formam a “ilustração” e, por outro lado, a realidade de uma nação que mantinha ainda uma prática de prolongamento do colonialismo.

Apesar das dúvidas, dos enganos e incertezas pode-se, finalmente, afirmar que os três caminhos aqui propostos se entrelaçam na busca por uma interpretação do pensamento de José Veríssimo. Pensamento esse, centrado num momento de grande agitação de idéias e grande complexidade. Produtor de idéias diversas, os intelectuais do século XIX ainda possuem importância ao retratar problemas que ainda hoje, no Brasil, não encontraram solução. Ainda hoje se vive no Brasil a angústia da dependência o que, de certa forma, faz com que os intelectuais brasileiros vez por outra venham ratificar a idéia de nação construída no século XIX.

Em suma, observa-se que a formação de José Veríssimo constitui-se de um plano estético fortalecido a partir da leitura de vários intelectuais e pensadores que contribuíram para o cosmopolitismo do crítico. Com o objetivo de mostrar a concatenação das várias leituras feitas pelo crítico, define-se o complexo campo intelectual de José Veríssimo e o amadurecimento de suas idéias no processo de formação da cultura nacional. Inserida na agitação da *belle époque* e produto das desilusões de Veríssimo em relação aos ideais da República, a *História da literatura brasileira* esboça a profissionalização de José Veríssimo e a busca pelo reordenamento do passado delimitando um sistema de representação que polariza os ideais de um intelectual na recuperação do passado a partir de um olhar romântico.

## Referências

- ALENCAR, Heron de. Sobre José Veríssimo. In: VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.
- BARBOSA, João Alexandre. A biblioteca imaginária ou o cânone na história da literatura brasileira. In: *Qfwfq*. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Alguma Crítica*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A tradição do impasse: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo*. São Paulo: Ática, 1974.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 2. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978.

- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global Editora, 1969.
- LINS, Álvaro. Palestra sobre José Veríssimo. In: *Jornal de crítica*. 3ª série. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1944.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira (1500-1830)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.
- VERÍSSIMO, José. Conferência no Conservatório Dramático de São Paulo, no dia 12 de setembro de 1910. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, 1º ano, número 2, outubro de 1910, p. 27-33.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.
- VERÍSSIMO, José. *Que é literatura? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1907.
- WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica no século XIX*. Trad. de José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

## *“Maior Que O Mar”: Contribuições Filosóficas Da Teoria Do Imaginário Para O Estudo Da Poesia.*

“MAIOR QUE O MAR”: PHILOSOPHICAL CONTRIBUTIONS OF THE IMAGINARY THEORY TO THE POETRY STUDIES

Marcela WANGLON<sup>13</sup>

**Resumo:** As teorias do imaginário defendidas por Gaston Bachelard e Gilbert Durand fornecem um horizonte filosófico que favorece a compreensão de algumas das singularidades da arte lírica. Nesse sentido, o estudo do devaneio poético revela a formação de um pensamento complexo que dá testemunho de uma visão de mundo e de um modo de compreender a poesia. A obra poética de Augusto Meyer revela o desenvolvimento de um projeto de valorização do coletivo e do espiritual, cuja orientação encontra no devaneio o seu fundamento primordial.

**Palavras-chave:** Poesia. Devaneio poético. Imaginário.

**Abstract:** The theories of imaginary defended by Gaston Bachelard e Gilbert Durand provide a philosophical horizon that promotes understanding of some of the singularities of the lyric art. In that sense, the study of the poetic reverie reveals the formation of a complex thought that bears witness of a worldview and a way to understand poetry. The poetic works of Augusto Meyer reveal the development of a recovery project of the collective and of the spiritual, whose orientation is in reverie, the primary basis.

**Key-words:** Poetry. Poetic reverie. Imaginary.

### No meio do caminho, um poeta do sul

todo leitor que relê uma obra que ama        sabe que as  
páginas amadas lhe dizem respeito.

Gaston Bachelard<sup>14</sup>

Assumimos compromissos com os poetas que lemos e amamos, conforme indica Bachelard. Sendo assim, minha escolha para a escrita deste texto não poderia ser outra. Tenho lido a obra de Augusto Meyer desde o curso de Mestrado, ocasião em que propus uma leitura fenomenológica sobre a presença dos quatro elementos em sua poesia.

---

<sup>13</sup> Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e Mestre em História da Literatura, na FURG, Universidade Federal do Rio Grande. Endereço eletrônico: marcela.wanglon@gmail.com

Com frequência, observo que o poeta ainda permanece mais conhecido pela comunidade acadêmica em função de seu trabalho como crítico literário. Trazer seu nome ao centro de uma reflexão teórica é também uma forma simples de homenagear o poeta que renovou a lírica gaúcha no século XX.

Em um contexto literário em que se pode postular a convergência entre o ideário modernista, o Simbolismo e a presença da literatura regional, surge o projeto poético do poeta porto-alegrense. Contudo, a linha de força mais intensa da obra de Meyer é constituída pela sondagem interior, como bem observou Tania Carvalhal em seu canônico estudo.

A pesquisa realizada por Tania Carvalhal expande os horizontes de estudo da poesia de Augusto Meyer e, em certa medida, estabelece um diálogo com as investigações de Donald Schüler. Para o ensaísta, a obra de Meyer se caracteriza primordialmente pela indagação, o que a faz assumir uma feição predominantemente ontológica: “Por notarmos nele a constante tendência de explorar os fundamentos do que é, designamos de ontológica a sua poesia”. (1987, p.145)

A leitura da obra de Meyer, acrescida das observações esclarecedoras da crítica, leva-me a reconhecê-la como um meio privilegiado para discutir minha hipótese para o trabalho em curso, que tem na formação do devaneio poético seu fio condutor principal. Pretendo observar o desenvolvimento filosófico do devaneio poético, estabelecendo diálogo entre lírica e as teorias do imaginário.

No âmbito dos estudos do imaginário, o filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962) ocupa lugar fundador. Na primeira metade do século XX, diante dos impasses epistemológicos impostos pela ciência contemporânea, protagonista da crise entre a construção do saber científico e os modos de interpretação de seu objeto, Bachelard assume posição combativa. Opondo-se aos dogmas da física clássica, Bachelard pontua a urgência do nascimento do novo espírito científico.

Seguindo o caminho principiado por Bachelard, Gilbert Durand (1921-2012) situa seu trabalho no âmbito das investigações acerca do imaginário. Ao privilegiar o estudo dos componentes culturais e sociais na formação da imagem, Durand busca um equilíbrio entre os saberes do imaginário e o meio histórico de inserção dos sujeitos.

A partir dessas duas linhas de reflexão é possível trilhar um caminho para discutir a formação do devaneio poético e suas relações com o mito, com a imaginação e com a sociedade. O detalhamento acerca das múltiplas perspectivas abertas pela teoria fornece subsídios fundamentais para a elaboração da discussão proposta.

## A poética do imaginário

Todo o pensamento de Bachelard está nesse caracol material, nesta infinidade em profundidade. Ele é este caracol. Não é de forma alguma habitual na história das ideias que a matéria seja afetada duma tal multiplicidade de funções: ética, poética, psicológica, gnosiológica, metafísica. (QUILLET, 1977, p. 10)

Pierre Quillet fornece uma descrição afetiva de Gaston Bachelard, porém reveladora de alguns traços da trajetória filosófica e científica do pensador francês, para os quais gostaria de voltar-me. Ao definir seu mestre como um caracol material, Quillet toma de empréstimo um símbolo caro a Bachelard. O epíteto foi retirado justamente de uma das obras mais notáveis do filósofo, *A poética do espaço* (1957), na qual a imagem do caracol é assinalada como símbolo de profundidade.<sup>15</sup> Ao retomar a imagem do molusco, Quillet chama a atenção não apenas para a densidade da filosofia bachelardiana, mas igualmente para seu vínculo indelével com a matéria, presente nos dois vetores de seu pensamento: o científico e o poético.

O filósofo e professor de física, matemática e química, acostumado ao trabalho com números, fórmulas e elementos químicos, em um dado momento de sua vida, sentiu-se compelido a recomeçar. Como os grandes mestres têm por hábito conservar as chamas da curiosidade e a motivação irrefreável dos aprendizes, Bachelard dedica boa parte de sua vida à poesia, vislumbrando na arte poética um meio privilegiado para o estudo do devaneio literário e de sua relação com os arquétipos presentes no inconsciente humano.

A pesquisa, que se ocupa da vertente poética da obra de Bachelard, conduz, necessariamente, ao estudo da percepção, do imaginário, da imaginação material, da imaginação formal e do devaneio. No âmbito dessas reflexões, o estudo das imagens materiais torna-se um problema filosófico, retomado constantemente. Para Bachelard, a adesão a tais imagens, através do devaneio, constitui uma experiência ontológica, na qual o ser do homem participa integralmente. Por outro lado, o filósofo defende que o vínculo de um poeta a uma imagem é igualmente uma ligação cósmica, através da qual participa todo o universo.

Em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (1942), ele propõe uma discussão acerca da presença de modos distintos de imaginação e de imagens no psiquismo humano. Para Bachelard, a imaginação é uma forma de ser do homem no mundo que pode

---

<sup>15</sup> No capítulo “A concha”, de *A poética do espaço*, Gaston Bachelard sustenta o caráter misterioso e complexo da imagem do caracol. Observa o filósofo: “Tudo é dialética no ser que sai de uma concha”. (p.120) BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.



assumir dois aspectos distintos, cujas direções evidenciam maior ou menor dependência da percepção. A imaginação material e a imaginação formal representam eixos contrastantes que integram o psiquismo humano e se manifestam na criação artística:

Expressando-nos filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, a *imaginação formal* e a *imaginação material*. Estes últimos conceitos, expressos de forma abreviada, parecem-nos efetivamente indispensáveis a um estudo filosófico completo da criação poética. (1997, p. 1.)

Em direção contrária àquela assumida pela imaginação formal, a imaginação material manifesta-se através de imagens capazes de ultrapassar a lógica da realidade circunstancial: “Essas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas percíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso, são um coração” (1997, p. 1.).

A importância da imaginação material na criação das imagens poéticas não anula o papel da imaginação formal no processo de construção imagética. Essa visão equilibrada perpetrada por Bachelard pode ser constatada em uma de suas definições de imagem, entendida por ele como uma planta que necessita de terra e de céu – de substância e de forma. Entretanto, no âmbito da conceituação proposta, o filósofo defende que as imagens poéticas precisam encontrar sua matéria, a fim de assegurar a própria sobrevivência para além das dimensões formais.

Ao estudar as imagens da matéria, o filósofo aproveita o postulado teórico da física pré-socrática, com o intuito de estabelecer com mais clareza a imaginação dos quatro elementos: água, terra, fogo e ar. Cada elemento sonhado revela um tipo de destino e um sonho primitivo de comunhão. No devaneio criador inspirado pela imaginação material, o homem dá vazão à voz primitiva de um desejo ancestral, que lhe permite, ao mesmo tempo, ultrapassar sua própria condição de ser finito e transitório. O caráter arquetípico de cada elemento é permanentemente reiterado pelo filósofo, firmando-se como um dos fundamentos de sua filosofia da poesia.

Na obra *A terra e os devaneios da vontade* (1948), o filósofo retoma a discussão filosófica sobre o papel da percepção nos processos de construção elaborados pela imaginação. Na condição de sublimações dos arquétipos, as imagens emergem do próprio fundo humano, representado pelo inconsciente coletivo. Sendo assim, a percepção não domina o psiquismo na formação da imagem, porque ela própria é anterior ao pensamento e à realidade na qual emerge.

A par de sua primitividade, a imagem é uma experiência contínua da novidade porque sua manifestação testemunha uma experiência de criação com a linguagem. A imagem inscreve-se,

assim, como produto da comunhão entre uma herança psíquica e o trabalho criador do poeta, que imprime nela as marcas de sua subjetividade. A poesia, na condição de meio privilegiado de expressão das imagens, desenvolve um trabalho especial capaz de fazer “o sentido da palavra ramificar-se”. (2001, p. 5)

Ao postular a primitividade e a natureza criadora da imagem em obras anteriores, Bachelard dá um passo importante em direção à formulação de uma filosofia da poesia. A obra *A poética do espaço* (1957) manifesta a procura por uma nova metodologia de leitura da imagem que tenha nela mesma seu caminho fundamental:

É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem. (2003, p. 1)

A necessidade de estudar a imagem no momento preciso de seu surgimento implica o reconhecimento de que o ato poético não tem passado. O que interessa a uma filosofia da poesia não são os antecedentes pessoais da imagem, os quais remontam à vida psíquica do autor. De igual modo, o passado ancestral e coletivo do homem, através do qual participam ativamente as imagens arquetípicas dos quatro elementos, é redimensionado para a formação de uma ontologia da imaginação poética:

A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. (2003, p. 2)

No âmbito da discussão em torno dos pressupostos sobre os quais a fenomenologia deverá se pautar, Bachelard assume um ponto de vista autocrítico, ao reavaliar alguns aspectos de suas obras anteriores. Nesse sentido, a fidelidade aos quatro elementos justificou a busca por um ideal de objetividade que já não tem importância. Elegendo os elementos como fios condutores, Bachelard vislumbrou em referenciais concretos um meio de combater uma leitura essencialmente psicologista e destituída de senso crítico.

A fenomenologia inscreve-se como uma estratégia mais profunda de leitura das imagens porque não se compraz em apenas detalhar a presença dos referenciais objetivos da matéria. Considerada como o método de investigação capaz de captar o ser da imagem, destacando nele

as marcas de um mundo singular, a fenomenologia procura resgatar uma dimensão subjetiva da imagem, ao privilegiar a análise de sua natureza específica no âmbito do texto poético:

Só a fenomenologia – isto é consideração do início da imagem numa consciência individual – pode ajudar-nos a reconstruir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transsubjetividade da imagem. (2003, p. 3)

A fenomenologia impossibilita o estudo da imagem como um objeto, na medida em que vê nela um trabalho da alma do sonhador. O processo de escritura de um poema dá testemunho dessa particularidade. O texto poético firma-se como a união de dois modos de ser da poesia: um que leva ao espírito, outro que conduz às profundezas da alma.

Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas para uma simples imagem poética não há projeto, não lhe é necessário mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma afirma sua presença. (2003, p. 6)

A escrita de um poema é marcada por um trabalho intelectual – representado pelas forças do espírito e pela manifestação de uma dimensão subjetiva e afetiva – representada pela inspiração da alma. A linguagem tem um papel mediador porque se firma como lugar de aproximação entre razão e imaginação, permitindo a comunicação entre o autor e aquele que lê. O processo de leitura do texto poético, a seu turno, expressa a comunhão entre o poeta e seu leitor, razão pela qual Bachelard define a leitura como um encontro de almas capaz de promover a interligação entre distintas subjetividades.

A despeito de possuírem dimensões bastante definidas e naturezas próprias, no pensamento bachelardiano, a leitura e a escrita se entrelaçam. Tão criadora quanto à escrita, a leitura faz com que o leitor descubra também seus dons de poeta. Nesse particular, a imagem desempenha igualmente um importante papel. É a exuberância da imagem, nascida primeiro na alma do poeta, que repercute na alma do leitor.

A troca de impressões gerada na leitura do poema é resultado do fenômeno representado pelo par ressonância-repercussão. No fenômeno da ressonância, o devaneio é compartilhado entre poeta e leitor no ato da leitura. No fenômeno da repercussão, o devaneio se prolonga além da leitura porque passa a habitar o ser íntimo do leitor. Quando somos invadidos pelo poema e ele desperta a profundidade de nosso ser, estamos vivenciando a dinâmica desses dois fenômenos que constituem a leitura.

A teoria elaborada por Gaston Bachelard a respeito do devaneio poético contribui para a compreensão da dinâmica que fundamenta a imaginação material e para as questões enfatizadas pela fenomenologia da imagem. A obra *A poética do devaneio* (1960) representa a culminância de um trabalho de pesquisa cujo percurso preconiza a formação da filosofia da poesia. Constituindo-se como produto do imaginário, o devaneio independe da percepção e nutre certa autonomia em relação à realidade empírica. Na condição de nascedouro original de imagens, o devaneio encontra-se na base da discussão elaborada pelo filósofo no que diz respeito ao percurso de formação da filosofia da poesia.

Se a obra de Bachelard expõe a necessidade de captar a dinâmica própria da imagem no momento de seu aparecimento no devaneio literário, a obra de Durand aponta um caminho de abordagem que também considera o caráter social do imaginário. Procurando um ponto de equilíbrio entre a fenomenologia da imaginação bachelardiana e o formalismo da crítica estruturalista, Gilbert Durand estabelece o contexto de inserção do sujeito como lugar de convergências entre os conteúdos do inconsciente e o discurso estético.

A exemplo de Bachelard, Durand concebe a imagem e o imaginário como fundamentos da existência humana. Contudo, destaca que a anterioridade dessas instâncias não faz delas produções desconectadas do momento histórico e cultural em que se manifestam.

Orientado por um princípio holístico, Durand intenta compreender o homem em sua totalidade e elege o imaginário como unidade fundamental de seu percurso interpretativo. Para o antropólogo, o conteúdo do imaginário registra a atuação do homem no mundo e possibilita a observação do élan que liga o primitivo e o transitório, o espiritual e o racional, o social e o trans-histórico da mitologia.

Talvez nenhum outro pensador tenha conseguido apresentar com tanta clareza a dimensão histórica do imaginário. O trajeto antropológico da imagem ilustra de forma precisa, e até mesmo didática, o jogo psíquico e social estabelecido entre as imagens arquetípicas, o homem e o seu meio. No pensamento de Durand, as pulsões individuais possuem um caráter social e são marcadas pelo desejo que temos de melhorar nossa situação no mundo:

O imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo, como imaginação criadora, mas sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor. (2001, p. 432).

Ao comprometer-se com uma proposta teórica cujo objetivo é conferir ao imaginário um contorno marcadamente social, Durand propõe um projeto crítico e metateórico. Além de

estabelecer seus métodos de análise, busca as raízes históricas da desvalorização da imagem e do imaginário. Se, de um lado, Bachelard reclama a necessidade de equilibrar razão e emoção, de outro, Durand procura esclarecer em que momento de nossa história essa divisão foi preconizada, a fim de expor as suas consequências para a ciência e a produção do conhecimento.

Cumprindo funções primordiais no desenvolvimento humano, o mito constitui temário recorrente nessa linha de investigação. O antropólogo francês percebe no mito um conhecimento sagrado que ajuda a situar o homem no mundo. Contudo, Durand enfatiza que a maneira pela qual o homem retoma a herança do mito manifesta seu modo de ser no mundo. Ao definir o mito como um sistema dinâmico, o antropólogo defende a sua flexibilidade, afirmando que ele unifica imagens primordiais, mas de modo fluido e móvel.

Durand defende a ideia de que a poesia, e em especial a contemporânea, estabelece uma relação diferenciada com o mito. Em meio ao caos social, o poeta contemporâneo entende que, através de seu ofício, ele pode levar uma mensagem a quem o lê: “É como se o poeta contemporâneo, imerso na civilização tecnicista das grandes cidades, reanimasse subitamente, pelo jogo da sua linguagem, os arcanos dos grandes mitos”. (1996, p. 50)

O estudo sobre a presença do mito na poesia contribui para fixar algumas linhas de reflexão presentes no devaneio. A poesia de Augusto Meyer favorece e amplia a discussão teórica proposta.

### **A voz do mar**

A conversa entre o poeta e o mar. Simples. Densa. “Elegia do arpoador”, um dos poemas que encerra a obra poética *Últimos poemas* (1955), conjuga formas distintas de pensar o mundo e suas coisas. No âmbito dessa dialética, o devaneio se forma e o pensamento do poeta se constrói.

Desejoso de compreender o próprio lugar no mundo, o poeta contempla o movimento das marés, o choque das ondas, a profundidade da água. A realidade material percebida mobiliza um momento de reflexão e o instiga a exercer, além de sua força imaginativa, a sua capacidade intelectual.

No coração do sonhador, a contemplação determina também uma vontade. A visão é um caminho para a compreensão e para a formação de um pensamento, no qual está contido o conteúdo de uma secreta busca.

O sujeito vai até a praia para, diante do mar, procurar por outro poeta. A dúvida pareceria simples se não fosse um poeta a expressá-la. A proximidade entre aquele que fala e o outro de quem se fala anuncia a instauração de um jogo de espelhos que preconiza a presença de uma

reflexão mais ampla em torno do ofício poético. O questionamento relativo ao sentido do labor do poeta impele a retomada do principal mitema do mito de Orfeu.

No poema em que o canto torna-se o principal foco de atenção do sujeito lírico, a beleza e a complexidade da imagem do mar contribuem para a discussão em torno da ligação entre o devaneio e o poder criador da linguagem poética – fundamental para a filosofia da poesia.

A relação entre o poeta e o mar permite observar que a conexão a uma imagem é uma ligação cósmica da qual participam as forças da alma e as do espírito. Criação e inspiração se mesclam ao infinito para compor um verdadeiro sistema poético. Pontuando as suas virtudes essenciais e tentando compreender suas potencialidades significativas no poema, o estudo da imagem esclarece o percurso compositivo do devaneio.

Entre a voz do poeta que procura e a imagem do poeta procurado nas águas do mar, principia o nascer de uma certeza: aquele poeta que pensava ser pequeno descobre-se diferente e sonha ser grande, maior que o mar.

#### “Elegia do arpoador”

1. Ao mar, que só resmunga e não responde,
2. Digo o teu nome grande, e a vaga inquieta
3. Pergunta, ébria de vento, onde estás, onde?
  
4. Diabo zarolho! Trinca - fortes! Poeta!
5. Digo um nome que o vento e o mar apaga,
6. Ardente apelo, súplica secreta...
  
7. Onde estás tu, e a soberana saga
8. Dos mares nunca de antes navegados,
9. Onde, senão na triste voz da vaga?
  
10. De viagens em países apartados,
11. Além da Taprobana, além da Sonda,
12. Que resta? Os ventos falam de afogados,
  
13. Túmida, a verde vaga se arredonda,
14. Sobe a lívida espuma no rochedo,
15. Rola na sombra a onda e empurra a onda.
  
16. Onde estás, onde estás? E o teu segredo
17. De mágoas, má Fortuna, amor e pranto,
18. Penar de soidade em teu degredo?
  
19. Meu poeta, em vão cantamos nosso canto:
20. Sonhos mais altos do que o Sete-Estrêlo,
21. Noites de angústia, de procela e espanto

22. E desvariar, depois do vão desvelo!
23. Digo, e ao ouvir a voz do mar, ecoa  
 24. Em mim, como um búzio estranho, a tua...  
 25. Mais poderoso o teu canto ressoa  
 26. Quanto mais quebra a onda e tumultua...
27. Numa praia interior, indevassada,  
 28. Ouço não sei que música secreta:  
 29. Murmúrio só, e queixa... um verso... um nada...  
 30. Maior que o mar, humana voz do Poeta!

O poema composto por nove estrofes está dividido em dois momentos principais. As seis estrofes iniciais compõem a sua primeira parte, marcada pela utilização do terceto. A recorrência dessa forma poética acentua o caráter dialógico de tal etapa do texto. Em cada verso inicial dos tercetos, uma ideia é exposta para ser, na sequência, contraposta no segundo.

A primeira, a terceira e a sexta estrofes têm seus últimos versos finalizados com uma interrogação. A segunda estrofe é encerrada com reticências e apenas a quinta é concluída com o ponto final. Nesta etapa do poema, a pontuação anuncia um movimento de busca de compreensão, no qual as dúvidas predominam sobre as certezas.

Na segunda parte do poema, a natureza do movimento é outra. Nas três últimas estrofes, a presença do quarteto revela uma nova intenção. O sujeito lírico vivencia um estado de maior discernimento e clareza de ideias em relação ao que o inquietava na etapa anterior do texto.

A pontuação novamente corrobora a perspectiva de leitura explorada. A sétima e a nona estrofes são finalizadas com pontos de exclamação, procedimento que enfatiza um novo momento vivido pelo ser.

A estrutura compositiva do poema revela a formação de uma reflexão que toma por base inicial um questionamento para, posteriormente, esclarecê-lo mediante exposição de ideias mais precisas. O estudo atento de cada estrofe permite um melhor entendimento em relação aos aspectos que a estrutura poética anuncia, evidenciando uma integração entre as forças da alma e do espírito na elaboração e na expressão do pensamento poético no devaneio.

Na primeira estrofe do poema, o poeta inicia o diálogo com o mar. Volta-se a ele para obter notícias do paradeiro de outro poeta.

Clamando pela presença do poeta procurado, na segunda estrofe, o sujeito lírico define-o como um diabo-zarolho (v.4) e trinca-fortes (v.4). Os epítetos referidos delineiam algumas características interessantes para que o leitor construa a imagem daquele que é procurado.

Na terceira estrofe, ao dar continuidade à procura pelo poeta, o sujeito lírico indaga pela *soberana saga* (v.7) *dos mares nunca de antes navegados* (v.8). A retomada de um dos versos mais populares da obra *Os Lusíadas* revela que o poeta procurado é Luís Vaz de Camões. O poeta sonhador e entusiasta maior da terra portuguesa é evocado por Augusto Meyer com o fervor de quem solicita a presença de um Deus.

Ao poeta português, na quarta estrofe, o sujeito solicita uma reflexão sobre o sentido de sua obra. O poeta que cantou as glórias e as façanhas dos grandes navegadores portugueses é inquirido sobre a continuidade e o sentido de seu trabalho depois das grandes viagens e conquistas.

Ao término da referida estrofe, o sujeito poético volta-se novamente ao mar e elabora uma observação que se estende à quinta estrofe. Em uma referência à passagem do tempo, que envolve todas as coisas, o poeta destaca o movimento contínuo das ondas.

Na sexta estrofe, a busca pelo poeta é acompanhada por uma referência aos seus temas preferenciais. Essas motivações poéticas parecem encetar os interesses prioritários dos artistas de todas as épocas, capazes de aproximar poetas distantes no tempo, como Meyer e Camões.

Na sétima estrofe, Meyer dirige-se diretamente a Camões para assinalar a falta de sentido do canto poético. Composto de sonhos em momentos de angústia, o canto parece ser entoado em vão.

Em meio às lamentações do sujeito lírico, a oitava estrofe acena com uma possibilidade distinta. Nela, o poeta gaúcho ouve a voz do mar. Ao ouvi-la, ecoa dentro dele a voz do poeta procurado, trazendo uma revelação: “Maior que o mar, humana voz do Poeta!”

A mensagem ouvida é clara e precisa. O canto do poeta é maior que a própria natureza que lhe fornece inspiração. Sendo maior que ela, transcende também o homem – ser finito e transitório.

Nesse sentido, a poesia vai além da grandeza representada pela imagem do mar, razão pela qual o poeta vislumbra na arte lírica a perenidade daquilo que ultrapassa sua condição de ser finito e secular.

### **Búzio estranho**

“Elegia do arpoador” apresenta a trajetória iniciática de um herói em busca da verdade. Nesse sentido, o mar simboliza um espaço consagrado à iniciação, refletindo o percurso de iluminação espiritual do ser. O rito de passagem vivenciado evidencia a superação de um estado



de fragmentação, no qual o poeta se percebia dividido entre dúvidas para a aquisição de um entendimento novo acerca do ofício poético.

A imagem simbólica do mar constitui o fio condutor do poema e indica a presença de um trabalho poético no qual é possível perceber a integração entre o eixo da transsubjetividade e o eixo da subjetividade – presentes na fenomenologia. Na trajetória compositiva da imagem, a cosmogonia material fornecida pela natureza liga-se aos sentidos afetivos que o poeta atribui ao mar no devaneio.

Nesse sentido, a imagem do mar, em “Elegia do arpoador”, mobiliza um percurso de leitura variacional: ao mesmo tempo em que reafirma o seu caráter arquetípico, também configura uma significação bastante particular. O reconhecimento da dimensão subjetiva da imagem fornece subsídios para que o movimento dinâmico das imagens seja igualmente observado. Para contextualizar a imagem, é preciso considerar o seu surgimento em meio a uma rede de outras imagens que precisa ser levada em conta.

Inicialmente, o poeta gaúcho vê no mar a morada do poeta por quem procura. Valendo-se da ligação estreita estabelecida entre Camões e o mar, Meyer dirige-se a essa imagem para tentar descobrir o paradeiro do poeta português.

Em outro momento do poema, o mar destaca-se como a ponte de mediação entre os dois poetas. É através da voz do mar que a de Camões é ouvida por Meyer. As palavras trazidas pelo mar revelam um ensinamento a quem as ouve, motivo pelo qual ele também pode ser visto como elemento articulador de epifania.

Ao término do poema, o poeta estabelece um paralelo entre a natureza e a poesia. Nesse terceiro plano poético, a imagem do mar é evocada para representar uma singularidade que será contraposta. O caráter atemporal e grandioso da natureza, representado pelo mar, é superado pela poesia. Tão perene e majestosa quanto à natureza, a poesia consegue ir além da fonte que lhe dá inspiração porque não se restringe a ela, criando o seu mundo próprio a partir daquele que existe.

A passagem exemplar de tal superação realiza-se no momento em que o sujeito lírico percebe em si mesmo a existência de uma praia interior. Única e distinta daquela que contempla, a praia, situada no coração do sonhador, representa a essência da poesia, na medida em que conjuga os valores da inspiração cósmica e os poderes da criação poética.

O ato imaginante é concebido como ato inaugural, no qual o devaneio promove uma ruptura com a realidade imanente para perpetuar a renovação constante dos sentidos atribuídos às imagens.

A necessidade de captar a imagem em sua emergência no âmbito do texto permite observar que a mesma imagem estudada em um único poema tem sentidos diferentes, o que inviabiliza uma leitura autocentrada. A ênfase no caráter variacional e dinâmico da imagem no devaneio intensifica a distância entre fenomenologia e psicanálise.

Ainda que seja fruto das sublimações do inconsciente, a imagem ganha nova vida no momento da criação. O processo de renovação que confere novos significados à imagem faz dela uma criação singular e livre de causalidades anteriores.

### **Maior que o mar**

Em “Elegia do arpoador”, a simplicidade contida no gesto de contemplar o mar ganha uma densidade que reveste a singeleza do momento de uma dimensão profundamente ética e humana.

O itinerário da imagem do mar representa a própria trajetória do devaneio poético na obra de Meyer. Em um primeiro momento, a relação entre o poeta gaúcho e o mar instaura a dialética entre o perceber e o imaginar – processo frequente na poesia do autor, na qual a contemplação tem função importante. Olhando para o mar, o poeta imagina nele um lugar diferente e especial, capaz de abrigar um mestre.

Na segunda etapa, a imagem do mar é marcada pela primazia do aprender. Evidencia-se, assim, a máxima de que no devaneio todos os caminhos convergem para o despertar das potencialidades criadoras do ser. Por fim, a transcendência se estabelece como etapa de um caminho, no qual a imaginação tem papel fundamental.

O jogo poético entre o perceber e o imaginar, a experiência do aprendizado e a transcendência marcam a trajetória formativa do devaneio na obra poética de Meyer. O distanciamento da realidade, o mergulho em si mesmo e o retorno à realidade, trazendo consigo uma visão diferente da vida, evidenciam etapas percorridas pelo sujeito em busca de sua bem-aventurança.

O poema estudado parece compor a etapa final da referida trajetória. Nas águas do mar, o poeta imagina dialogar com seu mestre na arte da vida e da palavra. Sonhador, visionário, idealista e apaixonado por sua terra: no coração dos poetas mundo afora - Camões é o arquétipo do poeta.

Para Augusto Meyer não poderia ser diferente: ele vislumbra no poeta português uma fonte de inspiração e de esclarecimento para as dúvidas que lhe inquietam. Ouvindo a voz do poeta na voz do mar, Meyer tem uma revelação profunda.

Do diálogo imaginário entre o poeta gaúcho e o português, nasce um pensamento novo. Dessa forma renovada de pensar surgem também modos de agir e de ser no mundo. Ao postular que a poesia é maior do que a natureza, Meyer confere à lírica alcance e poder profundos. Como é maior a dimensão da voz do poeta, maior também é a sua responsabilidade no mundo. Ao entrever na poesia a possibilidade de continuação além do tempo, Meyer problematiza a sua relação com o ofício poético.

Na investigação relativa ao sentido da poesia, algumas perguntas estratégicas parecem estar na base do compromisso assumido pelo poeta: qual o alcance da poesia? A quem ela interessa? De que a poesia é feita? A quem ela serve? Para quem ela é importante?

Todas as perguntas que parece fazer a si mesmo ganham novo contorno no poema. Na obra poética em que volta sua atenção para o temário da morte, Meyer procura novos sentidos para a vida, sem perder de vista o senso crítico e o equilíbrio que sempre caracterizaram sua obra.

Em *Últimos poemas*, o autor parte de um temor individual para encontrar na poesia e na direção do próximo as raízes de uma nova esperança, assumindo um compromisso com o seu ofício e com os homens. Se vai deixar alguma coisa de sua no mundo, que seja o testemunho vivo da sua maior crença: o poder humanizador da poesia.

### **O canto poético na perspectiva do imaginário**

O breve percurso teórico e a análise do poema escolhido permitem ao leitor de poesia a organização de algumas considerações.

A tarefa de apresentar uma leitura para o devaneio poético levou-me a repensar alguns pontos fundamentais da obra filosófica de Gaston Bachelard.

A complexidade do poema escolhido para o debate proposto atesta a coexistência das três grandes vertentes ontológicas presentes na constituição do devaneio: o vínculo com a natureza, à vivência da plenitude e a dupla vocação das imagens materiais.

A percepção dessas manifestações tornou-se possível através de uma metodologia de leitura que considere as particularidades do devaneio e das imagens. A apreciação dos eixos da subjetividade (o que emerge no coração do poema) e da transubjetividade (transcendência do próprio dizer poético) motiva um percurso interpretativo que visa acompanhar o fenômeno de nascimento das imagens no devaneio. O estudo da imagem do mar confirma essa linha de reflexão.

Conforme assinalou Bachelard, a herança arquetípica da humanidade apresenta-se por meio de imagens poéticas que se manifestam através do devaneio. A partir das questões enfatizadas por Bachelard, é possível vislumbrar a poesia como espaço privilegiado para o renascimento do mito. A presença de mitemas do mito de Orfeu no poema evidencia a perspectiva destacada.

No poema, a compreensão do canto poético como missão de vida assinala novamente a presença recorrente de Orfeu na poesia de Augusto Meyer. No devaneio em que questiona o sentido da poesia no mundo, o poeta recupera o principal mitema da narrativa de Orfeu. Questionando a função do canto e do poeta no mundo, Meyer atribui a Camões o mesmo papel conferido ao mito: cantar a vida e o amor ao mundo.

Sendo assim, o canto não constitui apenas o caminho da salvação individual, mas um caminho de ser no mundo, uma força acima do próprio poeta que, apesar de pequeno e mortal, canta. A arte religa o homem a uma consciência sonhadora e o canto não é entoado em vão porque, mesmo que tudo se acabe, a poesia fica.

Em comunhão com as imagens primordiais, os poetas buscam algo maior e vislumbram a possibilidade de viver uma experiência de transcendência e de comungar de um sentido de unidade que os fazem ver a vida de outra maneira. Sendo assim, as imagens e o mito têm papel relevante no âmbito do devaneio, na medida em que contribuem para a construção dos sentidos de um poema e para a compreensão das linhas reflexivas que orientam a visão de mundo de um poeta.

## Referências

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos* ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A filosofia do não: filosofia do novo espírito científico*. Lisboa: Editorial Presença, 2009.
- \_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos – ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O novo espírito científico*. Os pensadores. Ed. Abril Cultural, 1934.
- CARVALHAL, Tania. *A evidência mascarada: um estudo da poesia de Augusto Meyer*. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Ciência do homem e tradição: o novo espírito antropológico*. São Paulo: TRIOM, 2008.

- QUILLET, Pierre. *Introdução ao pensamento de Gaston Bachelard*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora da UnB, 2003.

## *O Normal E O Patológico: Uma Leitura De Rosinha, Minha Canoa De José Mauro De Vasconcelos (Diálogo Entre Literatura E Psicologia)*

THE NORMAL AND PATHOLOGICAL: A READING OF ROSINHA, MY CANOE BY JOSÉ DE MAURO VASCONCELOS (DIALOGUE BETWEEN THE LITERATURE AND THE PSYCHOLOGY)

Penha Lucilda Souza **SILVESTRE**<sup>16</sup>

**RESUMO:** O texto *Rosinha, minha canoa* (1963) de José Mauro de Vasconcelos, romance dramático, próximo de uma prosa poética, narra a história do velho Zé Orocó e sugere a reflexão da condição do homem na relação com o outro e com a natureza. Uma vez que, o personagem passa por situações adversas que nos levam a repensar o patológico e o normal numa visão dialética. Isso acontece porque o protagonista mantém uma sintonia com a natureza que o cerca. Por este motivo, o personagem não é compreendido pela comunidade. Desse modo, precisa abandonar o seu *habitat* natural em que vive e se submete à internação em um hospício, porque as pessoas o consideram louco. Nesse lugar, recebe um tratamento desumano para o livrarem de sua suposta loucura. Após um longo tempo de internação, ele entende que deve se adequar as condições prescritas pelo olhar médico para conseguir alta. Nesse sentido, o artigo em questão tem como objetivo discutir e refletir sobre a questão temática: a loucura na literatura juvenil brasileira na década de sessenta, num diálogo entre literatura e psicologia. Para tanto, faz-se necessário compreender *O normal e o patológico* (2007) de Georges Canguilhem, estendendo-se à crítica literária.

**Palavras-chave:** Literatura juvenil. Ficção. Normal. Patológico. Psicologia.

**ABSTRACT:** The text *Rosinha, my canoe* (1963) by José Mauro de Vasconcellos, is a dramatic romance, close to a poetic prose, it tells the story of the old Ze Oroco and suggests the reflection of the man's condition in relation to others and to nature. Once the character goes through adverse situations that drive us to rethink the pathological and the normal in a dialectical vision. That is because the protagonist keeps in harmony with the nature that surrounds him. For this reason, the community does not understand the character. Thus, he must abandon his natural *habitat* in which he lives and submit himself to hospitalization in a mental hospital, because the people consider him crazy. In this place, he receives inhuman treatment in order to get rid of his supposed madness. After a long period of hospitalization, he understands that he should submit to the conditions prescribed by the doctor in order to be discharged from hospital. In this sense, this article aims to discuss and reflect on the thematic matter: the madness in Brazilian youth literature in the sixties, in a dialogue between literature and psychology. Therefore, it is necessary to understand the normal and the pathological

**Keywords:** Juvenile literature. Fiction. Normal. Pathological. Psychology.

### **Implicações teóricas sobre a loucura**

---

<sup>16</sup> Pós-doutoranda pela Universidades Estadual de Maringá (UEM). Doutorado em Letras pela UNESP – Universidade Estadual de São Paulo – Assis. Mestrado em Letras pela Universidades Estadual de Maringá (UEM). Tem experiência na área de leitura, crítica literária e psicanálise. Endereço eletrônico: penhasilvestre@uol.com.br

O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhes os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal.  
(Machado de Assis, *O alienista*)

A preocupação com saúde desponta entre as diversas atividades exercidas pelo homem. Ela é colocada em debate, em discussões nos congressos e eventos voltados para a saúde pública e coletiva, acompanha os movimentos do mundo, apropria-se dos avanços tecnológicos e se define como fator prioritário para a condição da existência humana, porque a doença é um estado que afasta o homem da normalidade, reduz e desvia-o de suas atividades cotidianas. Trata-se de uma questão tão relevante que a lei número 8.080 de setembro de 1990, parte da Constituição Brasileira, no Art.3º diz que saúde é fator determinante para todo cidadão, como também a alimentação saudável, a moradia em condições confortáveis, concomitante ao saneamento básico, trabalho remunerado, educação de qualidade, o transporte e o lazer. Em síntese, o acesso a todos os bens e serviços essenciais oferecidos à comunidade. Estendendo-se, pois, aos níveis de saúde de toda a população, visto que se referem à expressão e a organização social e econômica dos Estados, por conseguinte do país.

Nessa perspectiva, pensar saúde rompe com a ideia limitada do estado físico - estar são ou não. Diz-se de uma preocupação complexa, pautada em políticas públicas, dos quais pesquisadores de diversas áreas, como médicos, enfermeiros, psicólogos, filósofos, historiadores, sociólogos e, sobretudo, a comunidade questionam o que vem a ser o direito à saúde. A partir de abordagens teóricas e metodológicas, concomitante aos movimentos sociais, políticos, literários, como também profissionais das áreas ligadas à saúde e a condição do ser humano, podemos repensar pontos relevantes para a transformação e criação de novos caminhos que permitam a concretização do Art.3º presente na Constituição. Dessa forma, analisar o texto literário *Rosinha, minha canoa* (1963) de José Mauro de Vasconcelos rompemos com fronteiras e delimitações, visto que dialogamos com a saúde, a filosofia, a psicologia e a literatura, uma vez que o texto em pauta traz um tema polêmico para o público juvenil conforme a rubrica da editorial. Para tanto, faz-se necessário compreendermos e repensarmos sobre a loucura e a liberdade de existir, como também a criação da instituição psiquiátrica.

Dentre os diversos estudiosos que discutem sobre o surgimento da instituição psiquiátrica e o nascimento da psiquiatria, Amarante cita Goffman e Michel Foucault. Este assinala que compreender a transformação social da loucura em doença mental exige um exercício denso, visto que há necessidade de retomar os aspectos históricos que configuram a loucura. A retomada histórica propicia-nos reconhecer e perceber a passagem de uma visão trágica para uma visão

crítica. Sendo assim, façamos um breve exercício: em síntese, desde a Grécia Antiga até a Idade Média, a loucura já perpassa pelo âmbito da sociedade, embora não houvesse uma elaboração da doença em si, mas existira a prática do internamento. Conforme Michel Foucault, numa discussão dialética, comenta que a loucura era considerada manifestações diabólicas, ou seja, um sujeito possuído por forças demoníacas. Assinala que Duncan, por volta de 1400, prestava serviços ao parlamento e à Igreja Católica para definir a condição anormal do sujeito considerado louco. Este médico, por sua vez, ao atender as exigências eclesiais e do Estado, afirma a relação da imaginação desregrada aos rituais míticos e diabólicos. Posteriormente outros médicos assinalaram a questão dos humores, sobretudo da influência das práticas protestantes.

Na Era Clássica, no Renascimento, a loucura foi aproveitada pela expressão artística, também foi protegida como um *jardim das espécies*. Aliás, vale ressaltar que as manifestações artísticas associam-se as experiências estéticas, seja na pintura, no teatro ou na literatura. Como exemplo *O elogio a loucura* de Erasmo, as peças teatrais de Shakespeare ou a produção novelística de Miguel de Cervantes, com a criação do personagem Dom Quixote. Este, por exemplo, apresenta um comportamento que rompe com as normas sociais estabelecidas no final do século XVII. Neste século, a Europa já contava com hospitais que internavam pessoas que não correspondiam às normas de comportamento impostas pela sociedade. Deu-se a abertura dos Hospitais Gerais como o Bicetrê e o Salpêtrière na França. Ambos alienavam as pessoas do convívio social ou as retiravam da circulação das cidades, uma vez que estas começavam a se modernizar, por conseguinte a higienização das ruas era uma tarefa necessária. Então, prostitutas, bêbados, andarilhos, padres ou quaisquer pessoas denunciadas por algum delito eram enclausuradas nos hospitais Gerais.

No século XVIII, a inquietude renasce, sobretudo pela crítica e denúncia política das casas de internamento, por conseguinte ressurgiu a figura do louco. Pinel traz uma contribuição importante, pois repensa a questão da loucura ou doente mental. Todavia, enclausura o denominado louco nos manicômios, excluindo-o do convívio social. Ele repete as mesmas práticas punitivas que aconteceram anteriormente e não apresenta uma estratégia médica especializada a fim de entender a loucura. Dessa maneira, Michel Foucault observa que Pinel, apesar de realizar um tratamento e compreender o estado marcado pela anormalidade psíquica, ele permitiu que se instaurasse de fato a existência da doença mental. Ou seja, deu-se a instituição da loucura, visto que os sujeitos eram encarcerados em condições desumanas, conseqüentemente reagiam e manifestavam comportamentos agressivos e bruscos, decorrente das péssimas condições físicas das quais eram submetidos.



Já no período que corresponde ao pós-guerra, dando um grande salto no tempo, podemos observar uma série de mudanças que são perceptíveis e datadas historicamente, como também marcadas por jogos de interesses econômicos, das relações que perpassam pelo poder e pelo saber, estendendo-se a práxis e a subjetividade. No que se refere à história da psiquiatria no Brasil, vale lembrarmos que foi com a vinda da família Real ao Brasil, que a loucura passou a ser uma preocupação do Estado. Antes disso, a situação dos loucos era precária, pois não havia uma medida eficaz a fim de auxiliá-los. No entanto, a medicina foi convocada para reorganizar tal situação, todavia tratava-se de medidas de controle social, dissociada da ideia de tratamento. Daí a abertura de manicômios no Brasil, como exemplo, em 1852 o Hospício de Pedro II, no Rio de Janeiro. Com o passar do tempo, já na década de 1960 com a criação do Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) e com a privatização, o Estado passa a manter relações entre a saúde e grupos empresariais. A partir daí a “doença mental torna-se, definitivamente, um objeto de lucro, uma mercadoria. Ocorre, assim, um enorme aumento do número de vagas e de internações em hospitais psiquiátricos privados, principalmente nos grandes centros urbanos” (AMARANTE, 1994, p.79).

Posteriormente, em 1987, acontecem intensas discussões, uma vez que o Movimento dos trabalhadores em Saúde Mental lança o lema “Por uma sociedade sem Manicômios” que se refere às questões voltadas à loucura, à doença mental e à psiquiatria, estendendo-se aos manicômios. Assim passa-se no campo prático a privilegiar possíveis discussões e “a adoção de experiências de desinstitucionalização. Esta, implica não apenas num processo de desospitalização, mas de invenção de práticas assistenciais territoriais; um processo prático de desconstrução dos conceitos e das práticas psiquiátricas” (AMARANTE, 1994, p.81).

Franco Rotelli, Ota de Leonardus e Diana Mauri analisam no texto “Desinstitucionalização, uma outra via: a reforma psiquiátrica Italiana no contexto da Europa Ocidental e dos “Países”, parte do livro *Desinstitucionalização: uma outra via* (2001), a experiência italiana de desinstitucionalização em psiquiatria, a única que abole o processo de internação no Hospital Psiquiátrico. Porém, trata-se de um processo complexo que exige a mobilização de todos os atores envolvidos, como os psiquiatras, os enfermeiros, os psicólogos, dentre outros. Os estudiosos mostram a diferença ocorridas nos Estados Unidos e na Europa, pontuam que este processo reduziu-se à desospitalização. A reforma “simbolizava a perspectiva de abolição de todas as instituições de controle social, e se emparelhava à perspectiva antipsiquiátrica;” (ROTELLI, et.al., 2001, p. 19), paralelo a essa questão, os administradores, pautado em um programa de racionalização financeira e de administração, preocupavam-se em reduzir o número de leitos hospitalares, visto pelas primeiras operações da crise fiscal.

A desinstitucionalização define-se como um trabalho terapêutico que permite a reconstrução do sujeito, permitindo-lhe participar de eventos sociais e de atividades coletivas, visto que seu objetivo é “transformar as relações de poder entre instituição e os sujeitos e, em primeiro lugar, os pacientes” (ROTELLI, ET.al., 2001, p. 32). É, portanto, a construção de uma política de saúde mental que parte da base institucional, ou seja, de suas estruturas envolvendo todos os atores que participam desse contexto.

A partir dessa complexidade, vale assinalarmos as reflexões dialéticas tecidas por Franco Basaglia, especificamente no texto “As instituições da violência”, parte do livro *A instituição negada* (1985), em que discute, de forma crítica, o papel da instituição, do psiquiatra, do doente, do psicólogo, do enfermeiro e de todos os atores envolvidos na relação paciente e o profissional dentro de uma instituição. Trata-se de um campo marcado pelo jogo de interesses de poder, por consequência de conflito, onde a violência se manifesta de forma sutil ou descaradamente. Isso significa que a instituição apresenta marcas decisivas do poder, pois resulta de um processo de exclusão, opressão e violência para o doente que se diz “institucionalizado”. Ou seja, o paciente quando é enclausurado nas instituições, ele perde a sua noção de pessoa e representa o sistema opressor que manipula a sua vida, pois é um corpo ou objeto que ocupa espaço numa instituição.

Vale pontuarmos, ainda, o deslocamento do modelo assistencial manicomial para o território denominado CAPS – Centros de Atenção Psicossocial. Esse modelo designa uma forma de cuidado com a saúde mental em que o paciente não fica enclausurado atrás dos portões de uma organização. São denominados “cidades subjetivas<sup>17</sup> e parte do *socius*, que “em toda a sua complexidade, exige ser re-singularizado, re-experimentado” (ALVERGA. DIMENSTEIN, 2005, p. 59). Os serviços territoriais precisam ser repensados e articulados conforme a experiência de cada paciente e da condição histórica e social a qual estamos inseridos, pois é necessário nos preocuparmos com o exercício da subjetividade e da ética. Sabemos, pois, que a desinstitucionalização é uma atividade que não tem fim, trata-se um processo contínuo de reflexão e ação. Portanto, é um desafio, apesar de não estamos enclausurados em Hospitais Gerais sob o controle manipulador de uma parte da sociedade, estamos nas mãos da *mass media*, que de forma invisível ou sutil nos controla, nos mobiliza, invade nossa subjetividade e padroniza nossa vida. Hoje exerce a função de cuidar dos interesses do capitalismo.

A partir dessa síntese, o normal e o patológico ganham outra dimensão, estendendo-se aos conceitos de instituição e instituinte<sup>18</sup>. Então, é preciso discutir cuidadosamente a questão da loucura, pois:

---

<sup>17</sup> Cidades subjetivas: termo empregado por Guattari.

<sup>18</sup>[...] exporemos definições que são [...] abstratas [...] como analisar cada instituição, cada organização, e como intervir para favorecer a ação do instituinte [...] os instituintes-instituídos, organizantes – organizados que constituem

Não é absurdo considerar o estado patológico como normal, na medida em que exprime uma relação com a normatividade da vida. Seria absurdo, porém, considerar esse normal idêntico ao normal fisiológico, pois trata-se de normas diferentes. Não é a ausência de normalidade que constitui o anormal. Não existe absolutamente vida sem normas de vida, e o estado mórbido é sempre uma certa maneira de viver. (CANGUILHEM, 2007, p. 175)

Canguilhem diz que o estado fisiológico, por sua vez, identifica-se com o estado de sanidade, “mais ainda que o estado normal” (CANGUILHEM, 2007, p. 175). É sabido, que o estado admite uma *mudança para novas normas*, visto que o

O homem é sã na medida em que é normativo em relação as flutuações de seu meio. Na nossa opinião, as constantes fisiológicas têm, dentre todas as constantes vitais possíveis, um valor propulsivo. Ao contrário, o estado patológico expressa a redução das normas de vida toleradas pelo ser vivo, a precariedade do normal estabelecido pela doença. As constantes patológicas têm valor repulsivo e estritamente conservador. (CANGUILHEM, 2007, p. 176)

Sendo assim, o estudioso sublinha que a cura “é a reconquista de um estado de estabilidade das normas fisiológicas. Ela estará mais próxima da doença ou da saúde medicada em que essa estabilidade estiver mais ou menos aberta a eventuais modificações” (CANGUILHEM, 2007, p. 176). Desse modo, o pesquisador distancia-se de uma patologia marcada pelo senso comum. Ao contrário, há uma problematização, uma vez que nenhuma cura “é uma volta à inocência biológica. Curar é criar para si novas normas de vida, às vezes superiores às antigas [...]” (CANGUILHEM, 2007, p. 176).

A questão em pauta é problemática e simplesmente atribuir à loucura definições rasas não permite uma reflexão dialética, pois a atribuição de um dado valor de “normal” às constantes cujo conteúdo é determinado cientificamente pela fisiologia reflete a relação da ciência da vida com a atividade normativa da vida [...]” (CANGUILHEM, 2007, p. 176, grifo do autor). Já no que se refere “à ciência da vida humana, com as técnicas biológicas de produção e de instauração do normal, mais especificamente com a medicina” (CANGUILHEM, 2007, p. 176). Dessa maneira, percebemos a necessidade da discussão sobre a relação entre o patológico e o normal, sobretudo na literatura voltada para o público juvenil, visto que há uma série de analisadores e um potencial a ser explorado. Isto posto,

---

a malha, a rede social, não atuam separadamente, mas sim em conjunto. E essa atividade em conjunto pode ser enunciada com uma fórmula pedagógica: cada um deles atua no outro, pelo outro, para o outro, desde o outro. Essa é uma tentativa de enunciar o entrelaçamento, a interpenetração que existe entre todos os instituintes e instituídos, entre todos os organizantes e organizados. (BAREMBLITT, 1992, p.33).

[...] um analisador não é apenas um fenômeno cuja função específica é exprimir, manifestar, declarar, denunciar. Ele mesmo contém os elementos para se auto entender, ou seja, para começar o processo de seu próprio esclarecimento. Isto não é fácil de ser explicado. Uma formação do inconsciente é um produto a ser analisado (com uma maior ou menor intervenção do analista). Um analisador é um produto que pode se autoanalisar [...] (BAREMBLITT, 1992, P.64).

Sendo assim, passemos ao universo ficcional criado pelo escritor brasileiro José Mauro de Vasconcelos. O autor traz uma questão temática complexa e polêmica, provoca uma série de discussões ainda nos dias de hoje.

### **Rosinha, minha canoa: uma leitura da obra de José Mauro de Vasconcelos**

Falar em sabedoria do corpo significa dar a entender que o corpo vivo está em estado permanente de equilíbrio controlado, de desequilíbrio que, logo que se esboça, é contrariado, de estabilidade mantida contra as influências perturbadoras de origem externa; em resumo, quer dizer que a vida orgânica é uma ordem de funções precárias e ameaçadas, mas constantemente restabelecidas por um sistema de regulações. (Canguilhem, 2007, p.222)

José Mauro de Vasconcelos nasceu no Rio de Janeiro, na cidade de Bangu em 1920. Em seguida, mudou-se para Natal (RN), lugar onde passou a sua infância. Aos quinze anos de idade saiu de casa para conhecer o mundo, visto pelo espírito inquieto e aventureiro. Posteriormente realiza uma série de atividades, sendo campeão de natação, jogador de futebol, treinador de boxe, trabalhou em uma fazenda (Mazomba - RJ) no cultivo de bananas. Já em um núcleo de pescadores no Recife, ele exerceu a função de professor primário (séries iniciais), trabalhou no cinema, como também foi artista de televisão. cursou Medicina, Direito, Desenho e Filosofia. Ainda percorreu o Brasil, conheceu o país de norte a sul. Ganhou uma bolsa de estudos e foi para a Universidade de Salamanca (Espanha). No entanto, após três dias, deixou os estudos e percorreu a Europa enquanto o dinheiro da bolsa durou. Por fim, fixou-se em São Paulo como escritor e faleceu em 1984. Escreveu uma série de romances, como: *Brava* (1942), *Barro Blanco* (1945), *Longe da terra* (1949), *Vazante* (1951), *Arara vermelha* (1953), *Arraia de fogo* (1955), *Doidão* (1963), *O garanhão das praias* (1964), *Rua descalça* (1969), *Farinha órfã* (1970) e *Capitão Carajá* (1979). Já para o público infantil e juvenil escreveu *Rosinha, minha canoa* em 1963 e *O meu pé de Laranja Lima* (1968).

O livro *Rosinha, minha canoa* está dividido em duas partes. A primeira intitula-se “Os vegetais”, subdividida em sete capítulos. A segunda parte denominada “Rosinha, meu amor” está

subdividida em cinco capítulos. O livro não apresenta ilustrações. Narra a história de Zé Orocó, pescador que vivia às margens do rio Araguaia, onde passa a maior parte de seu tempo, visto que se sente integrado a natureza, pois conversa com as plantas, os animais e com a sua canoa, a Rosinha. Esta lhe conta histórias, discute assuntos do cotidiano. Eis um trecho:

Rosinha calou-se. Olhou a noite. Olhou para Zé Orocó.  
 - Vamos dormir. O escorpião está no alto, anunciando a meia-noite.  
 Mas Zé Orocó estava pensativo. Acendeu o cigarro.  
 - Cada vez você conta essa história mais bonita. Diga Rosinha, minha canoa...  
 Como é que você sabe de tudo isso tão certinho? ...  
 Rosinha sorriu com simpatia.  
 - Vou lhe contar um segredo. Você merece. Lembra-se daquele landi velho e resmunguento? Pois bem, os índios um dia o descobriram e... o landi se transformou em "ROSINHA". (VASCONCELOS, 1969, p. 66, grifo do autor)

A canoa participa dos acontecimentos da vida de Zé Orocó e podemos compreendê-la metaforicamente, visto pelo seu sentido plurissignificativo. Ela pode representar a imagem feminina que acompanha a personagem, como também representar um símbolo de segurança ou como objeto transicional, que permite Zé Orocó enfrentar as desavenças do cotidiano. A canoa possibilita a travessia da existência humana e das experiências internas, aproximando-se, então, a uma viagem de caráter mais profunda e atemporal: o inconsciente. Assim, a canoa pode simbolizar a viagem, a travessia, o subterrâneo. Além disso, a vida é um navegar constante para o protagonista. Rosinha e Zé Orocó trazem à tona reflexões sobre o viver, a finitude e a morte. Eles assinalam que a vida é uma passagem:

Rosinha insistiu:  
 - Estou velha, Zé Orocó. Velha e pesada. Pensa que não vejo quando você viaja e passa a vida tirando água do meu fundo? Vejo tudo. Depois, não quero ficar como as outras canoas, canoas paráliticas jogadas sobre a areia, servindo de cocho para os animais. Sendo lambida pelos cavalos, cabras, boi e cachorro. É demais de triste...  
 - Que é que você quer que eu faça?  
 - Aquilo que já pedi mais de uma vez.  
 - Mas Rosinha! Faz tantos anos que a gente labuta junto. Quantas vezes a gente pangolou por esse rião amigo! Como é que vou passar sem você?  
 [...]  
 - Uma tarde, quando o pôr do sol tiver descendo como a arara vermelha de tanto você gosta, me leve para a praia branca, me suspenda na areia e ninguém ver que me queime. Depois se afaste um pouco, porque não quero que você me veja desaparecer. E o vento da noite vai levar minhas cinzas para onde ninguém vai saber, para alimentar a terra e fazer novas árvores. (VASCONCELOS, 1969, p. 66)

Podemos observar os aspectos conotativos que perpassam a narrativa: a canoa foi uma semente, transformou-se em uma árvore e desta foi feita uma canoa. A existência de Rosinha não termina com o seu corpo transformado em cinza, porque vai alimentar outras plantas. Conforme o *Dicionário de símbolos* (2003) de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a árvore significa regeneração, evolução e constante ascensão. Trata-se do símbolo da vida e mantém comunicação em três níveis: o subterrâneo (as raízes permanecem nas profundezas da terra), a superfície onde se encontra o tronco e os galhos que se encontram na direção do alto, aproximando-se do céu. Daí mantém uma relação comunicativa com três dimensões. Poderíamos nos arriscar e pensarmos na tríade psíquica: ego, id e superego. Daí a canoa não seria a construção idealizada do feminino, mas o próprio Zé que vivia ensimesmado.

Em razão disso, notamos o aspecto metafórico do texto em sintonia com o tema e a construção da personagem. Este parece louco as demais pessoas, impossibilitado de participar das atividades cotidianas. Então os vizinhos pretendem curá-lo e por esse motivo Zé Orocó abandona o seu habitat, considerado por ele o paraíso. Para tanto, submete-se à internação no hospício após as sucessivas conversas com o médico que foi buscá-lo. Assim, no capítulo “Noites sem cantiga” da segunda parte o narrador diz:

Longe, tão longe, tinha-se perdido tudo... E as noites imensas na selva? Onde estavam guardadas as cantigas da selva? [...] Não sabia responder... qualquer esforço para lembrar-se causava-lhe uma angústia pesada que lhe apertava o peito, aumentando, aumentando cada vez mais aquela tristeza ...  
No começo, chegara ao grande casarão, longe da cidade, cercado de velhas e enferrujadas árvores. Os muros altos, intransponíveis, guardavam restos secos de heras decepadas pela raiz. Os pátios quadrados ensombrecidos, acumulando folhas mortas de árvores, repetiam o arrastar monótono de passos descompassados. Eram muitos homens calados, taciturnos, escondidos do pouco sol que às vezes penetrava no ambiente.  
Zé Orocó cismava, desanimado. Revia todos os fatos e dir-se-ia que as coisas iam-se repetindo. E a cada nova repetição as imagens transpareciam descoloridas e distantes. Estaria, de fato, acontecendo o que pensava? Ou talvez estivesse sonhando o tempo todo e não saíra jamais daquele canto desde que nascera? [...] Ninguém queria dizer os outros que vegetavam como ele, muitas vezes indiferentes, inconsciente até aos menores fatos. (VASCONCELOS, 1969, p. 121)

O narrador descreve a experiência de Zé Orocó no hospício e o sofrimento, denunciando as injustiças e a indignação experimentada durante o período de internação:

A angústia doía tanto que ele escutava bater o coração. O pavor de esticar a sua vida naquele abandono todo povoado de fantasmas e de sujeira... Besta ter vindo! ... ter viajado tanto acreditando nas promessas do doutor. Do bom amigo que roubara todos os seus segredos [...]

Sempre uns homens de ranço vigiavam os atos de todos. E nem sempre se incomodavam com qualquer extravagância da vida daqueles seres.

Quantos eram? Sabia lá. Às vezes, o pátio e os corredores ficavam atulhados. Outras vezes, quando chovia, pouca gente saía das nojentas salas a que davam o nome de enfermaria. Outros quando não se comportavam direito, eram levados durante vários dias e quando voltavam os rostos apareciam desfigurados e a barba crescida sombreava mais os olhos coruscantes.

Do lado de fora, olhando os grandes jardins, o casario nem poderia desvendar a quem chegava o terror implantado no seu interior. Ninguém poderia adivinhar o que lá dentro se passava... (VASCONCELOS, 1969, p. 123)

O narrador assinala a situação de constrangimento e a falta de dignidade experimentada pelos pacientes. Mostra um espaço hostil, calorento, sujo e precário. A personagem reclama que não era louco, porém os médicos o ironizam e não dão credibilidade para o paciente. Não há um espaço de escuta. Diante dessa circunstância marcada pela agressividade e indiferença. Um dia Zé sente uma raiva muito grande e atira um tinteiro no médico. O uniforme do profissional não sujara, mas forma um bonito rio azul na parede. Assim, a angústia de ser retirado do lugar onde está aprisionado é intensa, porém podemos notar que Zé não perde a sensibilidade do olhar e de fazer poesia dos fatos do cotidiano por mais cruéis e violentos que se configuram ao seu redor. Todavia, em seguida, Zé é brutalmente castigado por conta da revolta e grita para os profissionais que não se trata de um doido. Dessa ação, ele recebeu um castigo. Um funcionário violentou-o com um jato de água:

O homem da mangueira veio até junto das grades. Não conseguia escutar o que lhe dizia. Parecia que as frases, entrecortadas de sorrisos, aumentavam mais o seu desvario.

Então ele se afastou. Torceu a torneira da mangueira e a água foi esguichada brutalmente sobre o seu estômago. A dor o fez calar-se por um segundo.

- Vamos homem! Acalme-se! Senão, sou obrigado a maltratar você. (VASCONCELOS, 1969, p. 125).

E a tortura continua:

Os olhos de Zé Orocó estavam presos aos movimentos de seus dedos nodosos. E com que calma e precisão ele os torcia em volta da torneira, fazendo o esguicho crescer, avolumar-se. Iniciou tudo lentamente [...] De uma só vez abriu todo o volume d'água. Subiu-lhe o jato pelos pés, pelas pernas, contra o sexo. Passou violentamente pelo estômago e estourou-lhe sobre o rosto. Tentou fechar os olhos, mas a dor era impossível, insuportável; os ouvidos rebentavam. A voz se calara e a água de fogo, aos borbotões, prendendo-lhe a respiração, empurrando os olhos para dentro da cabeça. Tremeu; queria gemer, chorar, mas não conseguia. Os dedos pereceram de uma só vez a força. E o corpo foi arremessado ao chão com brutalidade. Procurava erguer-se, mas o esguicho o impedia.

[...] – Eu não sou louco... Eu não fiquei doido... (VASCONCELOS, 1969, p. 126)

Então, Zé Orocó foi perdendo a vontade de falar, não era ouvido. Aliás, ouvir o paciente não era uma prática do hospital. Havia normas e regras estigmatizadas e cristalizadas pelos funcionários do hospício. Entretanto, o calar-se também era um problema, porque os enfermeiros acreditavam que o silêncio do paciente era sinal de adoecimento e “sem compreender nada, recebia umas injeções de choque na veia. Bebia coisas que o derreavam” (VASCONCELOS, 1969, p. 131). Assim, certa vez agrediu um enfermeiro, por consequência “fora amarrado numa camisa de mangas compridas, com os braços cruzados nas costas, tão apertados, que mal podia respirar. Três dias ficara atado aquela vestimenta e jogado numa cela escura e sem ar. Quando voltara à luz mal podia abrir os olhos.” (VASCONCELOS, 1969, p. 131).

Dessa maneira, o paciente percebe que não adianta se defender e “nem contar o que estava imaginando. Costumava ficar pensando em muita coisa bonita, coisas que se os médicos soubessem ... Coisas que eram até proibidas de pensar” (VASCONCELOS, 1969, p. 131). Então a “árvore é uma árvore” (VASCONCELOS, 1969, p. 132), pois as árvores não falam. Esse é o discurso que os médicos precisam ouvir. Zé Orocó passa a reproduzi-lo. Além disso, a solidão no hospício era extrema. Sozinho nas dependências do hospital, ouvia os gritos e gemidos daqueles que tentavam pular os muros para irem ao pavilhão feminino, mas “Os outros eram loucos. Loucos para caminharem sem nada dizer, fazerem grandes besteiras ... mas na hora de desejar uma mulher lembravam-se direitinho onde elas estavam.” (VASCONCELOS, 1969, p. 144).

Mas “Uma árvore é uma árvore!” (VASCONCELOS, 1969, p. 183). Zé Orocó repetiu a sentença e saiu do hospício. Inicialmente ficou na cidade grande, empregado num barzinho frequentado por artistas famosos. Um dia, Matarazzo ajuda-o a retornar para a sua terra. Mas para não retornar ao hospício não poderia esquecer a sentença: “Uma árvore é uma árvore!” (VASCONCELOS, 1969, p. 183). Ao chegar no rio Araguaia, preparou o fim de Rosinha, a sua canoa, exatamente como ela pedira. Depois disso, Zé resolveu comprar um cavalo. Achou uma égua preguiçosa e passeadeira por um bom preço. Redescobriu a alegria, teve vontade de cantar. E nessa alegria descobriu que a éguinha também falava.

De modo geral, notamos que o escritor traz à tona uma série de questões importantes, das quais nos faz rever o adjetivo juvenil dirigido a produção voltada ao jovem, visto que os temas que perpassam o romance apresentam uma densidade peculiar. Além de pensarmos na questão da loucura, remete-nos as discussões do sociólogo Zygmunt Bauman, uma vez que a “liberdade do livre, a individualidade do indivíduo são ameaçadas não apenas pelos detentores do poder. Estes últimos sustentam a liberdade individual como o laço sustenta o homem enforcado” (BAUMAN, 1998, p. 249-250). Nesse sentido, o protagonista assume a responsabilidade de seus



atos, mas experimenta o pesadelo advindo do poder. Então, vê-se obrigado a responder ao outro não a verdade que o sustenta internamente, mas o que a instituição quer ouvir.

Conforme Bauman, entendemos que a “escolha não nos foi concedida livremente, e é improvável que no-lo seja. A liberdade é o nosso destino (BAUMAN, 1998, p. 251). Trata-se, pois, de uma questão ambivalente e contraditória. A complexidade humana advém do modo como as pessoas se relacionam com o outro e o ambiente que as cercam, visto que relacionar-se com os seus pares é uma aprendizagem que decorre da situação de conflito ou de entendimento, pois somos a materialização do pensamento. Sabemos que o sujeito modifica-se com o tempo de acordo com as experiências e as manifestações sociais e ideológicas, pois o ser humano está em constante mudança, às vezes, procura adequar-se conforme as exigências da sociedade.

### Considerações finais

O escritor não é um ser passivo que se limita a  
recolher dados da realidade mas deve estar no mundo  
como presença ativa, em comunicação com o que cerca.  
Clarice Lispector<sup>19</sup>

É considerável a riqueza da narrativa de José Mauro de Vasconcelos direcionada para o público jovem. Todavia, podemos assinalar que o texto ultrapassa essa categoria, visto que aborda questões problemáticas como a loucura, a hospitalização em manicômios, a medicalização, a instituição de saúde pública, a verdade científica, a verdade existencial, a opressão que perpassa pelos meandros da sociedade, a relação amorosa entre homem e mulher, a condição do artista brasileiro, dentre outros temas. Desse modo, vale assinalarmos Nelly Novaes Coelho ao comentar sobre os títulos *Rosinha, minha canoa* (1963) e *O meu pé de laranja lima* (1968), uma vez que ambos trazem narrativas marcadas por um “realismo duro (na maior parte registros quase diretos das experiências vividas pelo autor), esses compõem uma obra muito irregular quanto ao valor da transfiguração estética. Todos eles permeado por uma visão de mundo pessimista e desesperançada” (COELHO, 2006, p. 387).

Especificamente sobre o romance em questão, Nelly sublinha que se trata de “um verdadeiro poema de exaltação da vida e da paciência exigida pelo viver, este romance tem muito a oferecer em emoções [...]” (COELHO, 2006, p. 387). Além disso, vale lembrarmos que paralelo às questões literárias, a narrativa nos leva a repensar que a saúde é entendida como fator que resulta de “um processo de acumulação social, expresso em um determinado estado, sintetizando as múltiplas determinações que podem ser encontradas em quatro grupos causais principais:

<sup>19</sup> Citação transcrita do livro de Olga Borelli.

biologia humana, serviços de saúde, estilo de vida e meio ambiente” (CARVALHO, 2005, p. 112). Ou seja, a saúde não se refere apenas à condição física do sujeito, mas esta condição reflete as condições de vida como um todo, considerando os diversos fatores (econômico, político, ideológico e cognitivo) que determinam a existência do sujeito no meio e no tempo em que vive.

Em síntese, José Mauro de Vasconcelos registra poeticamente a relação de Zé Orocó e a Rosinha, como também revela como os manicômios enclausuravam e violentavam as pessoas como se estas fossem destituídas de sentimentos e de emoções. Percebemos a barbárie num mundo que se dizia civilizado. Com o tempo esse quadro passou por mudanças significativas decorrente dos interesses políticos e econômicos, sobretudo após a Reforma psiquiátrica, com o nascimento do SUS e os direitos humanos. Sendo assim, é um texto que vale ser revisitado por conta dos aspectos literários, estendendo-se às questões sociais que atravessam a obra.

## Referências

- ALVERGA, A.R. DIMENSTEIN, M. “A loucura interrompida nas malhas da subjetividade”. In: AMARANTE, P. *Archivos de saúde mental e atenção psicossocial* 2. Rio de Janeiro: Nau, 2005.
- AMARANTE, P. *Psiquiatria social e reforma psiquiátrica*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1994.
- AMARANTE, P. *Loucos pela vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1995.
- BAREMBLIT, G. F. *Compêndio de análise institucional e outras correntes: teoria e pratica*, 5. ed. Belo Horizonte, MG: Instituto Feliz Guattari (Biblioteca Instituto Félix Guattari;2), 2002.
- BASAGLIA, F. *A instituição negada*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BORELLI, Olga. *O espaço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: nova Fronteira, 1981.
- BRASIL. Constituição (1988). Constituição federal. 4. ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1999.
- BURLAMAQUE, Fabiane Verardi; ROSING, Tania Mariza Kuchenbecker. *Literatura para crianças e jovens - Por um pensamento crítico*. Passo Fundo: Editora UPF - Universidade de Passo Fundo, 2013.
- CANGUILHEM, G. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- CARVALHO, Sérgio Resende. Correntes contemporâneas da saúde coletiva. In: *Saúde coletiva e promoção da saúde: sujeitos e mudanças*. São Paulo: Hucitec, 2005.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. 5. ed. rev. Atualizada. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. 4. ed. rev. São Paulo: Ática, 1991.
- GREGORIN Filho, José Nicolau. *Literatura juvenil: adolescência, cultura e formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2011.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- KHÉDE, Sonia Salomão. (Org). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.
- ROTELLI, F. OTA, de L. MAURI, D. “Desinstitucionalização, uma outra via: a reforma psiquiátrica Italiana no contexto da Europa Ocidental e dos “Países”. In: ROTELLI, F. *Desinstitucionalização: uma outra via*. São Paulo: Hucitec, 2001.
- VASCONCELOS, José Mauro. *Rosinha, minha canoa*. São Paulo: Melhoramentos, 1969
- ZILBERMAN, Regina. *A Literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1981.

\_\_\_\_\_. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

\_\_\_\_\_. MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982.

## *Para Uma Cartografia Do Sensível: A Poética De Bernardo Soares*

FOR A CARTOGRAPHY OF SENSITIVE: THE POETIC OF BERNARDO SOARES

Jair ZANDONÁ<sup>20</sup>

(Capes / PDEE – Proc. BEX 2482/11-8)

**Resumo:** Debruçar-se no(s) projeto(s) do *Livro do desassossego*, incansavelmente articulado(s) por Fernando Pessoa, implica percorrer as diferentes estratégias ali elaboradas. Se para a crítica, via de regra, há três fases de escrita do “Livro” (a primeira estaria vinculada muito mais ao simbolismo, seria “anterior” à descoberta heteronímica e corresponderia à produção entre 1914 e 1917; a segunda compreenderia até 1929, período em que o Livro permaneceu em dormência, com produção rarefeita e não datada; a terceira seria de 1929 a 1934, período em que os textos são datados), uma possível unicidade estaria na designação da autoria do texto a Bernardo Soares pelo autor de *Mensagem*. Na extraordinária arte de *não-ser* pessoana, como disse Jorge de Sena (1964), o semi-heterônimo seria o nada que o poeta descobre em si mesmo quando para de sentir. Nesse sentido, este texto propõe analisar a forma como o texto chega para os leitores – uma vez que em vida Pessoa apenas publicou trechos destinados ao L do D –, e do material do qual se mune Soares para elaborar seu “Livro”, ou seja, sua “própria” vida, expressa pelo vazio interior, sentimento de inexistência.

**Palavras-chave:** *Livro do desassossego*. Bernardo Soares. Modernismo Português. Cartografia do sensível.

**Abstract:** Dwell through the different planes of the *Livro do Desassossego*, tirelessly elaborated by Fernando Pessoa, implies traverse its different strategies elaborated over there. If for the critical, as a rule, there are three stages of the “Book” writing (the first would be more linked to the symbolism, previous to the discovery of heteronomy, and correspond to the production between 1914 to 1917; the second stage corresponds to 1929, period in which the book remained in dormancy with rarefied production and undated; the third stage would be from 1929 to 1934, period that the texts were dated), a possible a unit would be in the designation of the authorship from the text attributed to the author of *Mensagem* to Bernardo Soares. At the extraordinary art of not to be from Pessoa, as said Jorge de Sena (1964), the semi heteronym is the nothing that the poet discovers in himself when he stops to feel. Thus, this article aims to analyze how the text comes to the readers – considering that in life Pessoa only published excerpts

---

<sup>20</sup> Doutor em Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Esta pesquisa recebeu apoio da Capes / PDEE – Proc. BEX 2482/11-8. Endereço eletrônico: jzandona@gmail.com.

from the *Livro do Desassossego*. This indicates the material used Soares' work to elaborate his "Book", or in other words, his own life expressed by the inner emptiness, the nonexistence feeling.

**Keywords:** *Livro do Desassossego*. Bernardo Soares. Portuguese Modernism. Cartography of sensitive.

### Notas sobre o(s) *L(s) do Des*

Há quem, estando distraído, escreva riscos e nomes absurdos no mata-borrão de cantos entalados. Estas páginas são os rabiscos de minha inconsciência intelectual de mim. Traço-as numa modorra de me sentir, como um gato ao sol, e releio-as, por vezes, com um vago pasmo tardio, como o de me haver lembrado de uma coisa que sempre esquecera.  
Bernardo Soares

Há muito já escrito, dito e publicado sobre e "para" o *Livro do Desassossego*. As razões para isso são inúmeras. Editar Pessoa, deliberadamente, não é tarefa fácil. É, por assim dizer, uma "construção coletiva de Pessoa como autor póstumo", como salientou Jerónimo Pizarro (2009, p. 11).

Entre o primeiro texto publicado pelo próprio Fernando Pessoa em *A Águia*, no ano de 1913, intitulado *Na floresta do albeamento* e com a alcunha "do Livro do Desassossego, em preparação" até os diversos envelopes encontrados na famosa arca com a insígnia do grande Livro<sup>21</sup>, a proposta de escrita sofreu rápidas metamorfoses: do tempo, de projetos, de autoria, de intenções, por assim dizer.

Não pretendo aqui esgotar as discussões que se avultam com relação à sua publicação, ou "suas publicações", e suas diferentes edições. As notas aqui elaboradas pretendem situar os debates mais recentes sobre as edições do *Livro*. Desde a primeira edição publicada pela Ática (1982), prefaciada e organizada por Jacinto do Prado Coelho<sup>22</sup>, em 30 anos, outras edições foram apresentadas sugerindo diferentes organizações com relação aos textos pertencentes ao *Livro*, revisões dos fragmentos, sugestões de inclusões e subtrações de textos. O resgate editorial parte da introdução ao *Livro* feita por Jorge de Sena (que iniciou em 1964 a preparação pela Ática, mas que desistiu cinco anos depois)<sup>23</sup>; seguido pela publicação em dois volumes organizada por

<sup>21</sup> Escreve Bernardo Soares: "Partir da Rua dos Douradores para o Impossível... Ergue-me da carteira para o ignoto... Mas isso intereseccionado com a Razão — o Grande Livro, como dizem os franceses" (PESSOA, 2011, p. 79).

<sup>22</sup> A partir do trabalho de pesquisa e fixação dos textos de Teresa Sobral Cunha e Maria Aliete Galhoz.

<sup>23</sup> Com uma primeira versão publicada em *Persona*, n. 13, jul. 1979.

António Quadros (Europa-América, 1986); uma apresentação crítica e seleção de textos feita por Maria Alzira Seixo (Editorial Comunicação, 1986); as edições de Teresa Sobral Cunha (Relógio d'Água, 2008)<sup>24</sup>; a edição crítico-genética organizada pela Equipa Pessoa, editada por Jerónimo Pizarro (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010); as edições<sup>25</sup>, organizadas por Richard Zenith (Companhia das Letras, 2011); e o volume até então mais recente, organizado por Jerónimo Pizarro (publicado no Brasil e em Portugal no final de 2013 pela Edições Tinta-da-China).<sup>26</sup>

A maioria dos textos que compõe o *Livro do Desassossego* é formada por inéditos, datilografados, manuscritos ou de elaboração mista depositados nos envelopes guardados por Pessoa. Os papéis nos quais escrevia também não seguiam algum critério de escrita. Poderiam ser papéis timbrados, envelopes, pedaços de papéis avulsos. Esses textos não possuem qualquer ordem preestabelecida pelo autor, seja data ou numeração. Da totalidade dos textos, um número muito pouco expressivo, bem como a indicação expressa de se destinar ao *Livro* — seja com a referência de L do D, L do Des ou variantes dessas formas — são datadas.

O pioneiro trabalho de Jorge de Sena (2000, p. 147) estabelece para a leitura crítica do universo literário pessoano alicerces importantes sobre a leitura heteronímica e a extraordinária arte de *não-ser* exemplarmente elaborada por Pessoa — ou, talvez, em Pessoa. Conforme o pesquisador, o poeta havia dotado Soares “de uma consciência de negatividade e de frustração” (SENA, 2000, p. 154). Mas o estudo de Sena que aqui deve ser retomado é justamente a reflexão que faz sobre os planos — o primeiro seria de meados de 1912 — para o desenvolvimento e a organização do *Livro*. É pela análise dos planos que Jorge de Sena percorre o modo como Pessoa vai (re)pensando e (de)formando o projeto de escrita. Apresenta um total de quatro planos, os quais são compostos por listas com títulos enumerados. Alguns dos citados foram escritos e encontrados na arca, como são os casos de “Peristilo” e de “Na floresta do alheamento”, ou nunca passaram de ideias para escrever futuramente.

Desses planos e pela análise dos papéis que comporiam o *Livro*, Sena (2000, p. 172) aponta para três fases de escrita. A primeira estaria vinculada muito mais ao simbolismo, seria “anterior” à descoberta heteronímica e corresponderia à produção entre 1914 e 1917; a segunda compreenderia até 1929, período em que o *Livro* permaneceu em dormência, com produção rarefeita e não datada; a terceira seria de 1929 a 1934, período em que os textos são datados. Para Sena, é esse terceiro conjunto de fragmentos, salvo algumas exceções, que importa e compõe, efetivamente, o *Livro*.

Além disso, Sena elabora dois quadros contendo as publicações em prosa e em poesia de Pessoa realizadas em vida. O primeiro compreende o período de 1915 a 1929; o segundo, de

<sup>24</sup> E que teve uma edição publicada no Brasil pela Unicamp (1996).

<sup>25</sup> A terceira edição publicada no Brasil pela Companhia das Letras e a nona, em Portugal, pela Assírio & Alvim.

1930 a 1935. Cada um desses levantamentos serve, em certa medida, para corroborar à argumentativa do estudioso ao defender a existência das três fases do *Livro* e que se aproxima ao encerramento de uma primeira fase de publicação heteronímica:

Nítido é que uma primeira fase se encerrava. Após a agitação de 1915-17, em que os heterónimos haviam surgido em público e proclamado a sua liberdade no *Ultimatum* de um deles, Fernando Pessoa só volta a publicá-los (muito significativamente o Campos) em 1922, enquanto a poesia inglesa é revista, ou escrita, e editada. (SENA, 2000, p. 179).

É, então, na “terceira fase” considerada por Jorge de Sena que Pessoa compartilha seus planos de publicação do *Livro do Desassossego*. Em carta a João Gaspar Simões, de 28 de julho de 1932, planeja a publicação do *Livro* depois de publicar *Portugal (Mensagem, como conhecemos)*. O poeta explica na carta que há muito para “equilibrar e rever” antes de ter o L do D pronto para ser conhecido pelo público:

Primitivamente, era minha intenção começar as minhas publicações por três livros, na ordem seguinte:

(1) *Portugal*, que é um livro pequeno de poemas (tem 41 ao todo), de que o *Mar Português (Contemporâneo 4)* é a segunda parte; (2) *Livro do Desassossego* (Bernardo Soares, mas subsidiariamente, pois que o B. S. não é um heterónimo, mas uma personalidade literária); (3) *Poemas Completos de Alberto Caeiro* (com o prefácio de Ricardo Reis, e, em posfácio, as *Notas para a Recordação* do Álvaro de Campos). Mais tarde, no outro ano, seguiria, só ou com qualquer livro, *Cancioneiro* (ou outro título igualmente inexpressivo), onde reuniria (em Livros I a III ou I a V) vários dos muitos poemas soltos que tenho, e que são por natureza inclassificáveis salvo de essa maneira inexpressiva.

Sucedede, porém, que o *Livro do Desassossego* tem muita coisa que equilibrar e rever, não podendo eu calcular, decentemente, que me leve menos de um ano a fazê-lo. (...) [grifos meus] (PESSOA, 1999c, p. 269-270).

Ainda nesse período, Bernardo Soares era tratado por Pessoa como sendo uma personalidade literária e não um semi-heterônimo como acabou tornando-se<sup>26</sup>. Importa desse trecho epistolar a observação do remetente em retomar os escritos antigos para o *Livro* para ajustá-los às mudanças elaboradas para sua formação. É nessa mesma carta que o poeta reconhece sua dificuldade em “distinguir” a autoria de algumas composições, como ocorre com o texto cujo início é: “A arte é um esquivar-se a agir, ou a viver. A arte é a expressão intelectual da emoção, distinta da vida, que é a expressão volitiva da emoção.” (PESSOA, 2011, p. 232), cuja identificação de destino para a produção é dúbia, marcada com «A. de C. (?) ou L. do D. (ou

<sup>26</sup> Com relação ao debate quanto à caracterização de Bernardo Soares como sendo heterônimo ou semi-heterônimo, retomo a distinção feita por José Gil quanto a esse sujeito da escrita: “Bernardo Soares é um «semi-heterónimo»: «semi» quer dizer sem autonomia — porque mostra apenas a germinação dos heterónimos; mas também heterónimo autónomo porque possui um estilo em um nome.” (GIL, 1993, p. 23). Também compreendo o *Livro* como uma espécie de arca menor, como caracterizou Teresa Rita Lopes (PESSOA, 2011, p. 18), lugar possível para depositar princípios de ideias-sensações.

outra coisa qualquer)». O mesmo ocorre com outro texto: “Quantas coisas, que temos por certas ou justas, não são mais que os vestígios dos nossos sonhos, o sonambulismo da nossa incompreensão! (...)” (PESSOA, 2011, p. 207) em que o destino oscila entre o *Livro* e o Barão de Teive: “L do D (ou Teive?)”.<sup>27</sup>

Com relação à autoria do *Livro* há divergências entre os editores quanto a esse ponto, especialmente entre as figuras de Vicente Guedes e de Bernardo Soares. Das edições acima mencionadas, além de apresentarem a autoria de Fernando Pessoa no topo da capa, salvo a organizada por Maria Alzira Seixo (PESSOA, 1986a), que apresenta apenas *Livro do Desassossego de Bernardo Soares*, e a organizada por António Quadros (PESSOA, 1986b) tem o título “*Livro do Desassossego* por Bernardo Soares”. O *Livro* editado por Teresa Sobral Cunha (2008) traz Vicente Guedes como autor da primeira parte e Bernardo Soares da segunda. As edições de Jerónimo Pizarro (PESSOA, 2010; 2013) e a de Richard Zenith (PESSOA, 2011), não fazem referência na capa à escolha final de Pessoa pela autoria do texto. Entretanto, Zenith inclui na folha de rosto a informação já conhecida: “composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa”<sup>28</sup>. Pizarro (2013), por sua vez, divide os textos em “Primeira fase” e “Segunda fase”, seguindo a perspectiva de Jorge de Sena e de Teresa S. Cunha.

Essa característica editorial evidencia, de certa maneira, a postura das diferentes edições sobre o modo de organizar o *Livro do Desassossego*. Nesse sentido, com relação ao papel do editor, Fernando Cabral Martins (2000, p. 223) aponta que o trabalho de edição pode ser entendido como um suplemento de autoria, uma vez que as escolhas dos editores refletem no modo como o *Livro* é articulado.

António Quadros elabora sua organização partindo do pressuposto de que, para ele, há dois *Livros* — o que em certa medida se aproxima ao estudo de Jorge de Sena. O primeiro, de estilo simbolista, neorromântico e decadentista, enfatiza o sonho, fuga da realidade e desejo de transcendência. Para Quadros o primeiro *Livro* segue a linha de Eugênio de Castro, Camilo Pessanha, tendo também traços que remontam ao saudosismo de Teixeira de Pascoaes e de Mário de Beirão. Essa fase se aproximaria em muitos aspectos da produção de Mário de Sá-Carneiro. Já o segundo *Livro*, cuja produção compreende o período de 1929 a 1934, é de autoria efetivamente atribuída a Bernardo Soares. Quadros ressalva, na introdução, que os critérios de escolha para a composição de cada um dos livros não se baseou apenas nas datas dos textos,

<sup>27</sup> Ambos textos foram considerados pelos editores do Livro aqui mencionados como pertencentes a ele e não há conjectura de outro destino. Na edição da Biblioteca Nacional de Portugal, estão incluídos na seção “Textos com destinação múltipla” (PESSOA, 2010, p. 475 e 476).

<sup>28</sup> Pessoa incluiu essa informação nos textos publicados In: *A Revista*. n.ºs 2 e 4. Lisboa: Solução Editora, 1929 [conforme indicação no próprio espólio de Fernando Pessoa disponível na Biblioteca Nacional de Portugal].



quando registrados, mas especialmente no conteúdo e estilo, além de considerar os planos de edição que o próprio Pessoa elaborou durante sua vida.<sup>29</sup>

A edição de Maria Alzira Seixo, publicada no mesmo ano que a de António Quadros (1986b), recupera, na apresentação crítica, as fases indicadas por Jorge de Sena e toma por base a publicação de 1982 feita pela Ática, da qual selecionou 200 textos para compor o livro, a fim de possibilitar uma “compreensão geral da índole da obra, bem como a concepção dos aspectos temáticos, ideológicos e discursivos mais significativos” (PESSOA, 1986a, p. 31). Desse total, 13 textos são acompanhados por “Linhas de leitura”, ou seja, uma proposta de questões para análise literária, segundo os objetivos apresentados.

A edição organizada por Teresa Sobral Cunha elabora a organização do *Livro* considerando duas autorias: Vicente Guedes<sup>30</sup>, um heterônimo, segundo a estudiosa, responsável pela primeira parte, e que falece em 1916, vítima de tuberculose, sendo muito mais próximo do movimento sensacionista órfico (PESSOA, 2008, p. 24); e Bernardo Soares, herdeiro do livro, que veio a assiná-lo a partir de 1929, conforme indicações registradas em *A Revista* desse mesmo ano, cuja cáustica dor de existir alimentava-se (ou, melhor dizendo, decompunha-se) aliada à dor de ser consciente.

Conforme aponta Teresa S. Cunha, a organização textual desse volume propõe-se a dar continuidade ao trabalho anteriormente iniciado por ela na organização do corpo documental, numa proposta de corrigir a fixação de textos da edição de 1982 e retificar cronologias conjecturadas. Esse modo de organização, a partir das premissas genéticas do texto, de acordo com a apresentação editorial, propõe-se a percorrer os “movimentos de escrita e de princípios organizacionais latentes que reconstituam núcleos primitivos e viabilizem unidades de sentido ao reunirem trechos dispersos e avulsos, parece saldar-se numa maior eficácia de leitura.” (PESSOA, 2008, p. 35).

Na esteira dos estudos crítico-genéticos, a Equipa Pessoa<sup>31</sup>, fundada em 1988 pela Secretaria de Estado da Cultura, coordenada por Ivo Castro e sediada na Biblioteca Nacional de

---

<sup>29</sup> Em sua edição, Quadros também incluiu, no segundo livro, do mesmo modo que a edição de 1982 da Ática, seis poemas elaborados, *a priori*, para o *Livro do Desassossego*. Pessoa apontou, entretanto, que Soares e o *Livro* não foram incluídos no prefácio para as “Ficções do interlúdio”, dentre outras razões, porque predomina o verso (PESSOA, 2005, p. 197-199).

<sup>30</sup> Vicente Guedes surgiu como contista e tradutor de poetas como Shelley e Byron, provavelmente em 1909, de um romance de Robert Louis Stevenson, das tragédias de Ésquilo e tradutor de pré-heterônimos anglófonos C. R. Anon, Horace James Faber e Alexander Search, conforme registros da Empresa Íbis – Tipográfica e Editora fundada por Pessoa (fundada no final de 1909 e encerrada quase que imediatamente). Foi ajudante de guarda-livros e residiu na Rua dos Retroseiros, 17-4°. Em 1929 foi substituído por Bernardo Soares na autoria do Livro. (MARTINS, 2010, p. 321-322).

<sup>31</sup> O nome completo da Equipa Pessoa é Grupo de Trabalho para o Estudo do Espólio e Edição Crítica da Obra Completa de Fernando Pessoa. O *Livro do Desassossego* é o 12º volume a ser editado pela Equipa, sendo os anteriores: Poemas de Fernando Pessoa; Poemas de Álvaro de Campos; Poemas de Ricardo Reis; Poemas de Alberto Caeiro;

Lisboa, publicou sua edição do *Livro do desasocego*. A escolha da grafia do título, sem fazer a atualização da redação, reflete o intuito da edição em apresentar os textos em sua forma primária, a fim de diferenciar-se das “edições comerciais”<sup>32</sup>, apontando as versões e revisões do próprio Pessoa, além de apresentar um estudo sobre os aparatos que o autor usou, na tentativa de recuperar a cronologia da escrita. Por isso a necessidade de analisar os papéis, as tintas e os lápis para estabelecer elementos de aproximação entre os textos, guardados, originalmente, nos envelopes depositados na arca. Jerónimo Pizarro complementa que o “tamanho exacto de uma folha, a existência de uma marca de água (...), a irregularidade de um corte, a cor e o matiz da tinta, etc. são elementos preciosos para aproximar documentos dispersos (...) e, em alguns casos, para propor uma datação.” (PESSOA, 2010, p. 09).

Nessa primeira edição crítico-genética, o que prevalece, especialmente, é a revisão, nos casos dos textos manuscritos pertencentes ao *Livro* e que tem gerado divergências entre os organizadores das diferentes edições. Além de propor revisões quanto às leituras de manuscritos, destaca as escolhas e ajustes de vocábulos escritos/substituídos/acrescentados por Pessoa seja na linha acima à palavra, ou abaixo, ou ainda à margem. Os registros nas marginálias requerem do editor um papel muito mais ativo, já que não há uma forma estabelecida/definida pelo escritor como sendo a versão final. Nesse sentido, Pizarro acrescenta que

o papel do editor do *Livro do Desasocego* é muito mais activo do que o papel do editor de outras obras, que, pelo menos, ficaram configuradas quando morreu o autor. Alguns textos do *Livro* foram autenticamente urdidos pelos seus editores, quer em resposta a indicações autógrafas, quer ao optar-se entre variantes. (PESSOA, 2010, p. 527).

Para chegar à proposta dessa nova organização de edição, a Equipa Pessoa lançou mão de estudos dos timbres e marcas d’água presentes nos suportes físicos de escrita, bem como o estudo de textos coexistentes no mesmo suporte, cotejando algumas listas de projetos. Pizarro afirma que o estudo de timbres e marcas d’água resultou em grandes surpresas. Esse trabalho quase genealógico dos suportes objetivou aproximar a edição o máximo possível da ordem temporal para a escrita do *Livro*. O estudioso exemplifica com o caso de que quase a totalidade dos textos destinados ao L do D escritos tanto a máquina quanto a mão e que possuíam a marca d’água “Graham Bond Registered” são de 1931, havendo uma contiguidade temporal de escritos em papéis com o timbre de “Palhares, Almeida & Silva L<sup>DA</sup>”<sup>33</sup>. Por esse mesmo estudo

---

Poemas Ingleses; Obras de António Mora; Escritos sobre Génio e Loucura; Obras de Jean Seul de Méluret; A educação do Stoico; Sensacionismo e outros Ismos; Cadernos; e Livro do Desasocego.

<sup>32</sup> Conforme explica Pizarro em entrevista concedida a Gustavo Bragança (BRAGANÇA, 2011).

<sup>33</sup> Cf. João Rui de Sousa (2010, p. 56-57), Pessoa trabalhou nessa firma por volta de 1931. João Gaspar Simões recebeu uma carta do poeta em 26 de maio desse ano em papel da “Palhares, Almeida & Silva L<sup>DA</sup>”.

tipológico, os inúmeros escritos para o *Livro* em suporte “Proposta para Hypoteca” são datáveis de 1913 (PESSOA, 2010, p. 530-532).

A partir desses estudos, a equipe elabora uma “Tábua Cronológica” dos textos, na qual apresenta, além da cota de depósito na Biblioteca Nacional de Portugal, o provável ano de escrita (quando conjecturado) e as características do texto: suporte utilizado, forma de registro, se há assinatura ou identificação quanto ao destino do texto. Também apresenta uma “Tábua de concordância”, comparando as edições de 1982, 1990-1, 1997, 1998, 2008<sup>34</sup>, a fim de considerar a existência ou não da cota nas referidas edições e sua respectiva localização na organização da publicação.

A edição organizada por Richard Zenith e publicada tanto em Portugal (Assírio & Alvim) como no Brasil (Companhia das Letras) é a primeira versão pós-edição crítico-genética. Imediatamente no início da apresentação, Zenith leva o leitor a entender que, embora Pessoa tivesse “inventado” o *Livro do Desassossego*, ele não existe, tampouco existirá: o “que temos aqui é um livro em sua subversão e negação, o livro em potência, o livro em plena ruína, o livro-sonho, o livro-desespero, o antilivro além de qualquer literatura (PESSOA, 2011, p. 11). Essa afirmativa delinea duas questões importantes no caso do L do D. A primeira está, *grosso modo*, relacionada à estrutura da escrita, feita de conjuntos textuais aparentemente compostos por peças soltas, textos-móviles, e que remetem à conhecida carta que Fernando Pessoa enviou a Armando Côrtes-Rodrigues em 14 de novembro de 1914: “O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos.” (PESSOA, 1999c, p. 134). Sempre um conjunto a armar *a posteriori*. Em carta a João Gaspar Simões, de 1932, ou seja, quase 18 anos depois, afirma ter “muita coisa que equilibrar e rever” antes de o livro dos viajantes estar pronto para ser publicado. A segunda questão, intimamente atrelada à anterior, revela ainda um inusitado modo de vir a público. Como se Pessoa houvesse deixado um último enigma da multiplicação/fragmentação e, ao mesmo tempo, se mantivesse ativo em sua escrita através do papel do editor.

E o papel do editor faz-se fulcral nesse “espaço de (in)existência” do *Livro*. Jerónimo Pizarro deixa claro na apresentação do volume publicado pela Tinta-da-China é muito diferente da organização de Richard Zenith, pois “propõe a leitura do *Livro do Desassossego* tal como este foi surgindo, sem o descaracterizar, alterando [...] os textos da primeira fase com os da segunda.”

---

<sup>34</sup> Edições do *Livro do Desassossego* publicadas pela Ática, Presença, Relógio d’Água, Ática (2.ed), Assírio & Alvim e Assírio & Alvim (3.ed), respectivamente, e que foram levadas em consideração nessa *Tábua de Concordância*. Richard Zenith, responsável pelas edições lançadas pela Assírio & Alvim, ressalta, em nota à 9ª edição (publicada em Portugal; no Brasil equivale à 3.ed., 2011, p. 35-37), que o aparato genético da edição crítica (ED) dá conta dos equívocos de leitura e transcrição da edição da Ática de 1982 e aponta algumas gralhas esporádicas das demais edições. Entretanto, segundo Zenith, a ED desconsidera melhorias de leituras em sua edição já propostas por Teresa Sobral Cunha (2008) e Richard Zenith (2009).

(PESSOA, 2013, p. 28). O estudioso considera uma “violência” pretender aproximar textos afastados temporalmente, em uma pretensa simulação de unicidade autoral. Sua postura segue a edição crítico-genética organizada por ele e publicada três anos antes. Pizarro conclama que, no tocante à autoria:

Em última análise, o autor será o próprio Pessoa e assim deve, a meu ver, ser arrogado. Só que existe um autor interno ao *Livro*, que primeiro foi o próprio Pessoa, ou uma de suas figurações ortônimas, depois Vicente Guedes, num primeiro ato de despersonalização, em seguida outra vez Pessoa, mais tarde Bernardo Soares, num segundo ato de despersonalização, e finalmente, ao que parece, outra vez Pessoa. (PESSOA, 2013, p. 14)

As edições apresentadas são diferentes *Livro(s)*, seja pelas revisões e ajustes textuais propostos, seja pela organização dos textos através da tentativa de mapeamento cronológico da escrita ou da arrumação por uma “linha de montagem de atracções”, como propôs a edição *princeps* (MARTINS, 2000, p. 220). E nisso também está em conformidade com as metamorfoses que o *Livro* sofreu desde seu primeiro texto conhecido. Não teve apenas um autor, embora Pessoa fosse único. Até chegar à Rua dos Douradores houve outras ruas, outros caminhos, outros trajetos. Manteve-se a força da escrita e o livro-texto ficou, como dito em 1913, “em preparação”.

Retomo ao trabalho de Zenith, o qual não se propõe a organizar os textos em ordem cronológica da escrita, mas a última fase, cujos textos são datados, serve como esqueleto para articular os demais, aproximando-se à organização de Jacinto do Prado Coelho. Esclarece o editor que

Entre esses trechos, mantidos em ordem cronológica, intercalam-se outros, quer contemporâneos quer muito anteriores (inclusive os pouquíssimos trechos datados de 1910). Desse modo, os mais antigos talvez possam, por uma espécie de osmose, adquirir algo da «vera psicologia» de Bernardo Soares que Pessoa quis introduzir na revisão de textos que não chegou a fazer. (PESSOA, 2011, p. 32)

Seguindo sua lógica de arrumação, após a “biografia sem fatos”, estão os textos grandiosos que, embora não sejam muito extensos, explica Zenith, não integram o fio narrativo sugerido em sua leitura. Desse modo, segue um dos caminhos propostos por Pessoa em elaborar um segundo livro para os grandes trechos. No final da edição há as “Notas”, informando as variações apontadas por Pessoa no texto, seja por substituição sinonímica, seja estilística, além de outras informações pertinentes sobre cada texto.

É a edição mais recente de Richard Zenith que prefiro lançar mão, salvo se for necessário confrontar alguma informação com os volumes anteriores. A proposta em organizar o *Livro*

através da “atracção de montagens” possibilita ao leitor viajar pelo universo soareano de um modo menos preso à lógica cronológica da escrita.

Escreveu Soares,

Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em parágrafos, faço-me pontuações, e, na distribuição desencadeada das imagens, visto-me, como as crianças, de rei com papel de jornal, ou, no modo como faço ritmo de uma série de palavras, me touco, como os loucos, de flores secas que continuam vivas nos meus sonhos. (PESSOA, 2011, p. 202).

Se pensarmos no jogo proposto pela escrita, por que não, então, deixar o leitor livre, se desejar, para debruçar-se no *Livro* como se estivesse abrindo um dos envelopes que há nele, tirar um dos papelinhos e tentar decifrar a letra apressada e miúda do poeta que os escreveu, ou ainda os vestígios da tinta a máquina e do tempo. É um convite irresistível, em se tratando de Bernardo Soares Pessoa.<sup>35</sup>

### Das errâncias urbanas

Se eu tivesse o mundo na mão, trocava-o, estou certo,  
por um bilhete para a Rua dos Douradores.  
Bernardo Soares

Sendo o responsável pela elaboração do *Livro*, Soares o constrói como se fosse um diário no qual registra estados psicológicos, anota pensamentos, descreve sensações. É em fragmentos, trechos, que chega até nós, embora nem por isso caracterize-se como algum tipo de desajuste ou incoerência. Perrone-Moisés (2001, p. 278) observa que “cada fragmento pode oferecer-se como o índice parcial de um todo coeso, que se revelará na soma final.” O material do qual se mune Soares para elaborar seu *Livro* está relacionado com a sua “própria” vida: “Amo, pelas tardes demoradas de verão, o sossego da cidade baixa, e sobretudo aquele sossego que o contraste acentua na parte que o dia mergulha em mais bulício (...)” (PESSOA, 2011, p. 49). Esse texto, já com a assinatura de Bernardo Soares, foi publicado pela primeira vez em *A Revista*, nºs 2 e 4, pertencente à Solução Editora, em 1929, conforme indica os documentos no espólio do poeta.

Desse modo, pode-se perceber o processo de construção da “autoria” do *Livro*. Se o primeiro texto para o *Livro* foi assinado pelo próprio Pessoa, outros ainda foram atribuídos a Vicente Guedes; por fim, veio Bernardo Soares a substituí-lo, indicando outro(s) rumo(s) ao

<sup>35</sup> Há ainda que referir o projeto *Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital do Livro do Desassossego* (<http://www.uc.pt/fluc/clp/inv/proj/ldod>), sob a responsabilidade do prof. Dr. Manuel Portela<sup>35</sup>, da Universidade de Coimbra, iniciado em março de 2012 e com término previsto em fevereiro de 2015. O projeto está elaborado em dois eixos: destina-se à criação de uma edição/arquivo digital dedicado ao *Livro do Desassossego*. Além disso, pretende analisar histórica e teoricamente formas e conceitos da escrita e do livro nas práticas modernistas.

projeto do L do D. É importante frisar que alguns trechos apenas foram identificados como L do D, ou L do Des, sem registro e autoria. Em uma breve síntese, o que se faz necessário observar é o modo como o projeto do *Livro do Desassossego* foi tomando diferentes rumos desde seu primeiro texto publicado: *Na floresta do alheamento*, em *A Ágnia*, no ano de 1913, até 1935, ano da morte do poeta, fato que nos faz retonar a leitura feita por Roland Barthes (2004b, p. 147) sobre a relação que há entre os nomes próprios nos textos de Proust. Sabemos que o nome, carrega um significado, uma certidão, identifica, nomeia, determina o ser, diferenciando de outros, localizando-o e ramificando-o: tem poder de essencialização (pois que só designa um único referente), o poder de citação (pois carrega a essência encerrada no nome, ao proferi-lo), e o poder de exploração (pois que se “desdobra” um nome próprio como se faz uma lembrança). Essa elaboração autoral conclama também para o fragmentário e para o inacabado. O nome deverá, também, representar as mudanças feitas no espaço-tempo.

Também é fragmentária a maneira como esse sujeito vivencia a cidade (de Lisboa), e que molda suas experiências. Como experiência entendemos, em certa medida, aquilo que acontece conosco, o que nos toca, por assim dizer. Nosso *modus vivendi* também contribuirá para o modo como nossas experiências se desenrolarão, ou como as percebemos.

Nesse sentido, vale retomar os tipos de narradores arcaicos benjaminianos (BENJAMIN, 1994, p. 197-221), o marinheiro mercante e o lavrador sedentário, como contrapontos da experiência: “Viajar, sabemos, não é dado a todos”, observa Sergio Cardoso (2002, p. 351). O marinheiro é aquele que viaja, percorre terras desconhecidas, distantes, passa por novas experiências e retorna para a terra natal com o que contar e com o que compartilhar. Ao expor suas histórias aos outros, o que é contado passa do particular para o coletivo: a experiência e a memória do marinheiro assumem características de experiência e de memória coletivas de quem ouve, incorporando-as para si. Da interpenetração desses dois tipos arcaicos, o sistema corporativo medieval contribuiu significativamente, representado pelas figuras do mestre sedentário e pelos aprendizes migrantes: o mestre já havia sido aprendiz ambulante antes de fixar morada em sua pátria ou no estrangeiro. Observa Benjamim (1994, p. 199) que se “os camponeses e marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram”, posto que tal sistema associava tanto o saber das terras distantes quanto o saber do passado.

Cabe lembrar que viagem tem como primeira acepção o ato de partir de um lugar para outro, relativamente distante, e o resultado desse mesmo ato. Além disso, Todorov (1999, p. 13) aponta que “o deslocamento no espaço é o indício primeiro, o mais óbvio, da mudança; nesse sentido a viagem e o relato implicam-se mutuamente”. Por sua vez, o lavrador é aquele que

permanece na terra natal e se torna o repositório das histórias e das tradições do seu povo, fazendo do coletivo, particular.

Desse modo, podemos relacionar o narrador marinho como sendo o narrador do espaço, o trabalhador sedentário como o narrador do tempo e o artífice como a interpenetração desses dois: narrador espaço-tempo. Ambos os narradores, marinho e lavrador, aconselham por meio do particular ou do coletivo, amparados por suas “andanças”. O narrador é aquele que fornece um interesse prático e utilitário para quem ouve uma história. Por esse motivo, o conto de fadas torna-se um modelo fundamental de narrativa, pois é uma história aberta, sem uma moral definida (como ocorre com a fábula) e leva o ouvinte a pensar sobre o assunto. A narrativa, para Benjamin, é uma forma artesanal de comunicação, na qual a matéria-prima trabalhada é a experiência. Assim, o narrador elabora o fato narrado, transmitindo-o ao ouvinte, que o assimila como modelo de vida, incorporando à sua própria vida, fazendo com que experiência e memória confluam e elaborem as percepções dos sujeitos.

“A memória é a mais épica de todas as faculdades”, pondera Benjamin (1994, p. 210), pois é a partir da memória abrangente que possibilita à poesia épica apropriar-se do curso das coisas ou resignar-se a, por conta da morte. Dessa maneira, é pelo processo da *reminiscência* — base de todas as formas épicas de narrativa — que os acontecimentos são transmitidos de geração para geração. No que se refere ao romance, a memória está vinculada à *rememoração*. Se a narrativa épica está relacionada à sabedoria, a qual abarca a memória, feita de “*muitos fatos difusos*” (BENJAMIN, 1994, p. 211), o romance “burguês”, por sua vez, não se configura no modelo fundamental das experiências — próprio das formas épicas —, pois trata de apenas de um herói, de uma peregrinação, de um combate, como diferencia Benjamin nesse mesmo texto.

As diferenças entre os narradores benjaminianos apontam para duas estruturas narrativas: a *ordinária* e a *do errante*. Na *narrativa ordinária* percebem-se as relações de quem vivencia seu mundo cotidiano, cuja aceção está voltada para o banal, sem haver a tensão iminente de mudanças bruscas no *modus vivendi*, caracterizado por rituais e costumes corriqueiros, próprio de um universo orgânico, estável e lento. Na *narrativa do errante* há o deslocamento do sujeito que parte de seu lugar familiar para um mundo que lhe é, *a priori*, desconhecido, fato que envolve transformações inesperadas, posto estar em um mundo artificial, mutável, veloz. De certo modo, há no sujeito envolvido certa expectativa, ou desejo para mudanças repentinas. Essas transformações podem ocorrer em três níveis: por meio de, através de e no mundo interior; como também por meio de, através de e no mundo exterior. Dessa maneira, as forças de transformação poderão processar especificamente para/no mundo interior, para/no mundo

exterior, ou para ambos, em intensidades variadas não dimensionáveis. Como lembra Gaston Bachelard (2002, p. 77), viajar é uma morte, assim como morrer é uma viagem.

A viagem carrega simbolicamente a busca pela verdade, pela paz, pela imortalidade, e pela busca e descoberta de um centro espiritual, como é o caso das viagens chinesas em direção às Ilhas dos Imortais. A viagem, em si, ocorre no mundo interior, seja em busca do conhecimento ou de natureza psíquica/esotérica, como é o caso das aventuras envolvendo Hércules, o Santo Graal, Ulisses, Enéias, Dante, Cristóvão Colombo<sup>36</sup> e Vasco da Gama; ou de elevação espiritual como a de Maomé, em busca da terra prometida, ou de Jesus Cristo peregrino. A viagem torna-se o símbolo da inexorável recusa de si, sendo que a única efetivamente válida é aquela feita para e pelo mundo interior (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 951-953), porque é inerente ao sujeito a insatisfação. Não por acaso tédio e melancolia são temas recorrentes na produção pessoana.

Ao considerarmos a relação entre narrativa, experiência e memória, o papel do narrador, enquanto sujeito que, via de regra, coordena o foco narrativo, faz-se fulcral desenvolver as experiências do viajante da/na cidade. O *flâneur*, como já mencionei, elege o espaço urbano como matéria para descobrir, descortinar, contar. Nesse sentido, Benjamin (1994, p. 57) observa que Baudelaire não se sentia instigado a se entregar ao espetáculo da natureza. Somente sua experiência na multidão, os choques e os “encontrões” do transeunte em meio à massa seria capaz de lhe manter viva a autoconsciência. A cidade e suas ruas sinuosas se transformam, então, no labirinto perfeito de Dédalo<sup>37</sup>. Ao invés da criatura mitológica híbrida, o que se encontra nas calçadas e ruas são imagens cubofuturistas. Perder-se entre as vitrines nas ruas amplas dos bulevares, ou nas ruas estreitas e sem saída, são cenários de experiências sem-fim. Ainda que o lugar possa ser o mesmo, o cenário que se delineia nunca o é.

Mesmo no transcorrer do dia, as situações, as pessoas, os eventos serão outros. A cidade é impregnada de vida sem controle. Não há como detê-la. Resta apenas ao *flâneur* mergulhar nessa massa que o alimenta, para *senti-la*. Reside no *flâneur*, então, o desejo insaciável de *ver* (BENJAMIN, 1994, p. 57). “Diziam os argonautas que navegar é preciso, mas que viver não é preciso. Argonautas, nós, da sensibilidade doentia, digamos que sentir é preciso, mas que não é preciso viver”, disse Soares (PESSOA, 2011, p. 147). O processo no qual os sentidos se vertem

---

<sup>36</sup> Podemos relacionar à viagem *das navegações* à noção de descoberta. Referente ao mito do Novo mundo, conforme Françoise Graziani (2000, p. 224-225), a narrativa épica de Luís Vaz de Camões representa uma verdadeira atualização de *Eneida*. Vasco da Gama não descobre um novo mundo, mas uma nova rota de navegação. É pela elaboração narrativa do poeta que o comandante português é elevado a herói, situa a nação como predestinada a tais feitos, transformando a viagem em epopeia.

<sup>37</sup> Retomo o conhecido ensaio de David Mourão-Ferreira (1988) no qual relaciona Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa às figuras mitológicas Ícaro e Dédalo, respectivamente.



em sensibilidades múltiplas é que interessa para delinear, então, o sujeito moderno vertido em literatura.

Pelo viés das transformações experimentadas na modernidade, o olhar deixa de ser percebido como produto objetivo e imparcial. Em *O heroísmo da visão*, Susan Sontag (2004, p. 99-128), ao tratar sobre a fotografia, observa que com a modernização dos instrumentos fotográficos a partir da década de 1910 esse registro deixou de ser apenas instrumento de captura de um cenário ou de um evento específico. Também a instantaneidade e a rapidez dessa máquina, em contraponto à pintura, por exemplo, acompanhou as transformações do século XIX. A princípio, entendia-se a fotografia como sendo um registro mais fidedigno e real, o que era impossível de se ter com a pintura. Entretanto, com o *close* e a possibilidade de manipular os negativos, a aura de *real* da visão fotográfica foi questionada. De todo modo, a visão fotográfica significava desvelar a beleza no ordinário, no corriqueiro, no habitual. Por esse motivo, pondera Sontag (2004, p. 115), a visão fotográfica necessita ser renovada, seja pelo choque, pelo tema, pela técnica, com o intuito de causar a “impressão de violar” a visão comum. Alterar a lente da visão para outros ângulos, perspectivas, filtros, tal qual a visão do sujeito moderno: instantânea e fugidia.

Sergio Cardoso (2002, p. 349) lembra que o “olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda por interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento”. O olho é capaz de perceber limites, formas, fronteiras, cores, tonalidades, luz, sombras, a composição que o olhar faz da paisagem alcançada pela visão nunca é totalmente apreendida. O processo realizado pelo cérebro para capturar o que a visão distingue é extremamente sensível e subjetivo. Embora possamos entender o olfato e o paladar como sendo os sentidos mais subjetivos do organismo, posto que odores e sabores são carregados de memórias de prazer e de repulsa, semelhante ao prato preferido da infância, ou ao cheiro da casa dos avós que, lembrados, deslocam o sujeito para experiências pregressas em família, a visão igualmente carrega certo sentido estético, que coteja (não apenas) o subjetivo com a paisagem de quem vê. Disse Pessoa pela voz de Campos:

Lisboa com suas casas  
De várias cores,  
Lisboa com suas casas  
De várias cores,  
Lisboa com suas casas  
De várias cores...  
À força de diferente, isto é monótono.  
Como à força de sentir, fico só a pensar. (PESSOA, 2005, p. 389-390).

Nesse sentido, podemos ampliar a discussão e pensar que o “mundo do olhar” (CARDOSO, 2002, p. 350) se compõe não apenas de matérias e naturezas visíveis e palpáveis. Aliás, a imaginação não se restringe à possibilidade de elaborar imagens impregnadas de *realidade*. As imagens ultrapassam a realidade, “*cantam* uma realidade” (BACHELARD, 2002, p. 18). É por meio da imaginação, e da memória, que a visão se amplia, (re)inventa a vida, os sentidos, os desejos, as realidades, os conceitos... O mundo também é visto pelo sonho: imagem em movimento projetada pela mente sobre as pálpebras do sujeito que dorme ou que imagina. Dessa maneira, os sonhos podem se tornar significativamente representativos. Produzem uma complexa realidade que imbrica elementos do real com sensações capturadas pelo sonhador, envolvendo nesse universo sensível beleza, medo, angústia, dor, sofrimentos, desejos, prazeres, do mesmo modo que empreendem viagens e deslocamentos do sonhador por meio da memória afetiva particular. Aliás, o universo do sonho é central para a poética de Fernando Pessoa. Retomo, por exemplo, *O marinheiro: drama estático em um quadro* e o próprio *L do D* (MARTINS, 2010, p. 817-818). O olhar vigilante, assim como o olhar cansado, é feito de outras lentes que também delineiam a paisagem.

O olhar pode ser excessivamente revelador. Recorremos ao prefácio de Pessoa sobre como *conheceu* Bernardo Soares. Além da aparência física de um sujeito em ruínas, como aquele que vai perdendo-se em trapos por onde passa, sua visão desse desconhecido perscruta também o que ele *sente*. A visão de Pessoa sobre Soares instiga a nossa, enquanto leitores, do *Livro*, feito *mise en abyme*. Vale a pena retomar um trecho, pois expressões como “face pálida”, “ar de sofrimento”, “abatimento” e “angústia fria” são usadas para descrevê-lo:

Era um homem que aparentava trinta anos, magro, mais alto que baixo, curvado exageradamente quando sentado, mas menos quando de pé, vestido com um certo desleixo não inteiramente desleixado. Na face pálida e sem interesse de feições um ar de sofrimento não acrescentava interesse, e era difícil definir que espécie de sofrimento esse ar indicava — parecia indicar vários, privações, angústias, e aquele sofrimento que nasce da indiferença que provém de ter sofrido muito.

Jantava sempre pouco, e acabava fumando tabaco de onça. Reparava extraordinariamente para as pessoas que estavam, não suspeitosamente, mas com um interesse especial; mas não as observava como que perscrutando-as, mas como que interessando-se por elas sem querer fixar-lhes as feições ou detalhar-lhes as manifestações de feitio. Foi esse traço curioso que primeiro me deu interesse por ele.

Passei a vê-lo melhor. Verifiquei que um certo ar de inteligência animava de certo modo incerto as suas feições. Mas o abatimento, a estagnação da angústia fria, cobria tão regularmente o seu aspecto que era difícil descortinar outro traço além desse. (PESSOA, 2011, p. 41).

Essa cena revela outro pormenor sobre Soares: sua “visível” curiosidade sobre seu entorno. Pessoa evidencia por meio de seu olhar sobre o ajudante de guarda-livros, o olhar deste. Sabemos sobre essa armadilha ficcional. Pessoa não *viu verdadeiramente* Soares, mas esse modo como exercita seu labor ficcional aponta para um distanciamento narrativo que passa do subjetivo ao objetivo e retorna a um subjetivo em segundo grau, semelhante ao olhar fotográfico que é densamente revelador. É a outra lente fotográfica que Pessoa lança mão para ver e *capturar a “realidade”* que sonha.

Assim, escreve Soares: o “mais que há no mundo é paisagem, molduras que enquadram sensações nossas, encadernações do que pensamos.” (PESSOA, 2011, p. 177). Sua visão tem morada, ponto de partida. O ajudante de guarda-livros está no 4º andar (PESSOA, 2011, p. 117) e parte da “Rua dos Douradores para o Impossível...” (PESSOA, 2011, p. 79). É de seu quarto que  *vê* o mundo — para ele a Rua dos Douradores é o mundo e onde se dedica à escrita nas horas vagas. Não por acaso é nessa rua que o *Livro do Desassossego* tem com última morada: nela ficavam os douradores, ou seja, os profissionais que gravavam os elementos decorativos e indicativos nas capas das publicações luxuosas. Simbolicamente, também de dourado, Soares gravava no grande livro sua vida — “tudo é rua na vida” (PESSOA, 2011, p. 345) —, encadernações do que sente.

É também ali na Rua dos Douradores que está o trabalho, que lhe provoca tédio, e também a vida, que lhe causa aborrecimento. Soares leva sua rotina de acordo com o relógio, com seu trabalho, atrelado aos mecanismos de controle social de uma sociedade moderna. Isso nos leva ao que Georges Bataille (2010) aponta, em *El erotismo*, ao explorar que o trabalho e a experiência religiosa são importantes controladores sociais, assim como ao estudo de Georg Simmel (1979) ao relacionar a vida prática do ritmo moderno à exatidão calculista da economia do dinheiro.

Nesse sentido, o olhar de Soares transita pela cidade de Lisboa, sua atmosfera, o escritório onde trabalha e a rua, além do quarto localizado no quarto andar onde mora. Esses espaços, como apresenta José Gil (2010, p. 36), podem transformar-se em espaço de sensações, irrompendo o fluxo do sonho, ou pesar-lhe o sentimento de isolamento, levando-o a um espaço interior, para sua vida interior:

Dói-me a cabeça porque me dói a cabeça. Dói-me o universo porque a cabeça me dói. Mas o universo que realmente me dói não é o verdadeiro, o que existe porque não sabe que existo, mas aquele, meu de mim, que, se eu passar as mãos pelos cabelos, me faz parecer sentir que eles sofrem todos só para me fazerem sofrer. (PESSOA, 2011, p. 312).

O modo como Bernardo Soares se projeta no texto, enquanto narrador, aponta para a categoria narrador câmera — não a proposta por Norman Friedman, na qual transmite *flashes* de

realidade — mas como delinea Ligia Chiappini Moraes Leite (2001, p. 62-66) em *O foco narrativo* a partir de sua análise, ao ponderar sobre a câmera cinematográfica como passível de ponto de vista onisciente, cujo narrador domina tudo sobre a narrativa, ou ainda de ponto de vista centrado em uma ou em várias personagens. Sabemos que no caso do L do D, fica evidente que o ponto de vista está encerrado em Bernardo Soares e que não há neutralidade em sua escrita: “Releio em uma destas sonolências sem sono, em que nos entretemos inteligentemente sem a inteligência, algumas das páginas que formarão, todas juntas, o meu livro de impressões sem nexos.” (PESSOA, 2011, p. 393). Mesmo que reconheçamos no olhar soareano certa técnica — lembremos da peculiaridade que fez Pessoa se interessar por Soares na taberna que ambos “casualmente” frequentavam: “Reparava extraordinariamente para as pessoas que estavam, não suspeitosamente, mas com um interesse especial; mas não as observava como que perscrutando-as, mas como que interessando-se por elas sem querer fixar-lhes as feições” (PESSOA, 2011, p. 49) —, o modo como vê é de apurado interesse, semelhante aos croquis de Guys. Nesse processo, podemos, em certa medida, sem pretender reduzir a importância do *Livro*, divisá-lo como croquis da (sobre a) cidade de Lisboa. Ela acaba por ser a personagem principal. É por meio dela que os espaços se desdobram em espaços de sensações.

Então, o narrador câmera soareano ultrapassa os limites da *narrativa ordinária*, para ampliá-la à *narrativa do errante*. Soares viaja por Lisboa para “descrevê-la” e para descrever-se: “a paisagem da cidade é como um campo de casas [...]. A minha consciência da cidade é, por dentro, a minha consciência de mim.” (PESSOA, 2011, p. 359).

A paisagem que se forma diante de seus olhos faz com que se sinta e se perceba outro, volta a seu quarto, estrangeiro, hóspede, peregrino, forasteiro (PESSOA, 2011, p. 359), fato que reafirma minha ideia de narrador câmera, uma vez que, ao se situar estrangeiro, o ângulo de visão nunca será o mesmo, há sempre algo de desconhecido flagrado pelo olhar. Como na visão fotográfica, a cinematográfica também necessita de “choque” para renovar a visão comum. Então, o narrador câmera perscruta os pormenores, como na cena a seguir, no qual, em um eléctrico, o sujeito-narrador observa a rapariga que vai diante de si e, a partir dela, o mundo que se revela aos seus olhos. A citação é longa, mas merece ser lida para que possamos apreender o processo narrativo-descritivo:

Vou num carro eléctrico, e estou reparando lentamente, conforme é meu costume, em todos os pormenores das pessoas que vão adiante de mim. Para mim os pormenores são coisas, vozes, letras. Neste vestido da rapariga que vai em minha frente decompõem o vestido em o estofado de que se compõe, o trabalho com que o fizeram — pois que o vejo vestido e não estofado — e o bordado leve que orla a parte que contorna o pescoço separa-se-me em retrós de seda, com que se o bordou, e o trabalho que houve de o bordar. E imediatamente, como num livro primário de economia política, desdobram-se

diante de mim as fábricas e os trabalhos — a fábrica onde se fez o tecido: a fábrica onde se fez o retrós, de um tom mais escuro, com que se orla de coisinhas retorcidas o seu lugar junto do pescoço; e vejo as secções das fábricas, as máquinas, os operários, as costureiras, meus olhos virados para dentro penetram nos escritórios, vejo os gerentes procurar estar sossegados, sigo, nos livros, a contabilidade de tudo; mas não é só isto: vejo, para além, as vidas domésticas dos que vivem a sua vida social nessas fábricas e nesses escritórios... Toda a vida social jaz a meus olhos só porque tenho diante de mim, abaixo de um pescoço moreno, que de outro lado tem não sei que cara, um orlar irregular regular verde-escuro sobre um verde-claro de vestido.

Para além disto pressinto os amores, as secrecias [sic], a alma, de todos quantos trabalharam para que esta mulher que está diante de mim no eléctrico use, em torno do seu pescoço mortal, a banalidade sinuosa de um retrós de seda verde-escuro fazenda verde menos escura.

Entonteco. Os bancos do eléctrico, de um entretecido de palha forte e pequena, levam-me a regiões distantes, multiplicam-se-me em indústrias, operários, casas de operários, vidas, realidades, tudo.

Saio do carro exausto e sonâmbulo. Vivi a vida inteira. (PESSOA, 2011, p. 286-287).

O que Soares vê está para além — e aquém — de seus olhos. A viagem originada pelo eléctrico propicia outro ângulo, em movimento, de sua percepção. Aguça-lhe a curiosidade nos detalhes, assim como faz com que se detenha em enquadramentos fechados e que lhe carregam o mundo: no vestido da rapariga está não apenas sua vida, mas a de outras, das fábricas e dos escritórios para que aquela composição lhe chegasse diante dos olhos. Soares vê, detalha, semelhante ao seu ofício de contabilidade no armazém de fazendas (PESSOA, 2011, p. 345). Essa outra viagem pela qual envereda causa-lhe exaustão.<sup>38</sup> Aliás, Soares escreve o *Livro* sempre quando está cansado, depois de um dia de trabalho, em seu quarto “Do meu quarto andar sobre o infinito, no plausível íntimo da tarde que acontece, à janela para o começo das estrelas, meus sonhos vão, por acordo de ritmo com a distância exposta, para as viagens aos países incógnitos, ou supostos, ou somente impossíveis.” (PESSOA, 2011, p. 378) — traço apontado por Pessoa na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro: “[o semi-heterônimo,] que aliás em muitas cousas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio.” (PESSOA, 1999b, p. 345-346).

<sup>38</sup> Podemos aproximar essa imagem ao exposto por Georg Simmel para quem a mente moderna se tornou extremamente calculista devido à sua relação dependente à economia do dinheiro: “A exatidão calculista da vida prática, que a economia do dinheiro criou, corresponde ao ideal da ciência natural: transformar o mundo num problema aritmético, dispor todas as partes do mundo por meio de fórmulas matemáticas. Somente a economia do dinheiro chegou a encher os dias de tantas pessoas com pesar, calcular, com determinações numéricas, com uma redução de valores qualitativos a quantitativos. Através da natureza calculativa do dinheiro, uma nova precisão, uma certeza na definição de identidades e diferenças, uma ausência de ambigüidade nos acordos e combinações surgiram nas relações de elementos vitais — tal como externamente esta precisão foi efetuada pela difusão universal dos relógios de bolso.” (SIMMEL, 1979, p. 14).

## Referências

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BARTHES, Roland. Proust e os nomes. In: \_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2010.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BRAGANÇA, Gustavo. O desafio de editar Pessoa. Entrevista com Jerónimo Pizarro. *Revista Escrita*, n. 13, p. 1-13, 2011.
- BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Trad. Maria Abreu e Pedro Tamen. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CARDOSO, Sergio. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, A. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 347-360.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Ailan. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 18. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2003.
- GIL, José. *O espaço interior*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O devir-eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.
- GRAZIANI, Françoise. Descobertas. In: BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 222-227.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2001.
- MARTINS, Fernando Cabral. Editar Bernardo Soares. *Revista Colóquio/Letras*, n. 155/156, Jan. 2000. p. 220-225. Disponível on-line em: <http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=155&p=220&o=r>. Acesso em 02 fev. 2012.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo Português*. São Paulo: Leya, 2010.
- MOURÃO-FERREIRA, David. Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. In: \_\_\_\_\_. *Nos passos de Pessoa. Ensaio*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Aquém do eu, além do outro*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. [revista e ampliada].
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego de Bernardo Soares*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986a. [Direção e organização Maria Alzira Seixo].
- \_\_\_\_\_. *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. Lisboa: Europa-América, v. 1 e 2, 1986b. [Int. e nova organização de António Quadros].
- \_\_\_\_\_. *Correspondência (1923-1935)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999b. [Ed. de Manuela Parreira da Silva].
- \_\_\_\_\_. *Correspondência: 1905-1922*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999c. [Org. Manuela Pereira da Silva].
- \_\_\_\_\_. *Obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. [20ª reimp.].
- \_\_\_\_\_. *Livro do desassossego*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008. [Ed. Teresa Sobral Cunha].
- \_\_\_\_\_. *Livro do desasocego*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, v. XII, 2010. [Ed. Jerónimo Pizarro].
- \_\_\_\_\_. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. [Ed- Richard Zenith].
- \_\_\_\_\_. *Livro do Desassossego*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2013. [Ed. de Jerónimo Pizarro].
- PIZZARRO, Jerónimo. *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*. Alfragide: Texto Editores, 2009.
- SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa e Cia heterónima*. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2000.

- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. *O fenômeno urbano*. São Paulo: Zahar, 1979. p. 11-25.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUSA, João Rui de. *Fernando Pessoa empregado de escritório*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. [revisada e aumentada].
- TODOROV, T. A viagem e seu relato. *Revista de Letras da UNESP*, São Paulo, v. 39, n. 1, 1999.

### **Filmografia**

- BOTELHO, João (Dir.). *Filme do desassossego*. [Filme], 2010, cor, 90 min.

*Polifonia, Carnavalização E Paródia Na “Teoria Do Medalhão”, De Machado De Assis: Confronto Com Le Père Goriot, De Balzac*

POLYPHONY, CARNAVALIZATION AND PARODY IN THE “TEORIA DO MEDALHÃO”, BY MACHADO DE ASSIS: CONFRONTATION WITH LE PÈRE GORIOT, BY BALZAC

Daniela CALLIPO<sup>39</sup>

**RESUMO:** Em “Teoria do Medalhão”, escrito por Machado de Assis em 1881, um pai zeloso resolve dar bons conselhos a seu filho que acaba de completar 21 anos. Servindo-se de um discurso pertencente à ideologia oficial dos oitocentos, ou seja, aquela instituída pela hegemonia dominante, inclusive na França de Balzac, o pai sugere ao filho que abandone seus ideais, utilizando máscaras e anulando seus pensamentos e gostos, a fim de se tornar um verdadeiro Medalhão. O diálogo que se estabelece entre ambos é permeado de ironia e humor, pois o pai faz um discurso aparentemente sábio, mas que, na realidade, é vazio e tolo, levando a pensar nas noções de paródia e carnavalização de Bakhtin. Além disso, ao construir seu conto em forma de diálogo, Machado de Assis transfere a palavra às personagens, num cruzamento de vozes que leva a pensar em “embriões” de polifonia. Este trabalho visa, portanto, fazer uma leitura bakhtiniana do conto machadiano, contrapondo-o ao romance *Le Père Goriot*, de Balzac.

**PALAVRAS-CHAVE:** Conto machadiano. Polifonia. Carnavalização. Paródia. *Le Père Goriot*

**ABSTRACT:** In the short story “Teoria do Medalhão”, written by Machado de Assis in 1881, a zealous father decides to give good advices to his son who just turned 21 years old. Using a speech that represents the official ideology of the eighteenth century, created by the dominant hegemony, including the France of Balzac’s time, the father suggests that the son abandons his ideals, using masks and annulling his thoughts and tastes to become a true *Medalhão*. The dialogue that is established between both of them is surrounded by irony and humor, because the father makes an apparently wise speech, which is, actually, empty and fool, leading to think about the concepts of parody and carnivalization by Bakhtin. Besides that, when he built a story in dialogue form, Machado de Assis transfers the word to the characters, in a crossing of voices that makes us think about “embryos” of polyphony. This work aims to make a bakhtiniana reading of the machadiano short story, “Teoria do Medalhão” in opposition to the novel *Le Père Goriot* by Balzac.

---

<sup>39</sup> Doutora em Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo. Professora de Língua e Literatura Francesa na Unesp/Assis. Endereço eletrônico: danielacallipo@gmail.com



**KEY-WORDS:** Short story of Machado. Polyphony. Carnivalization. Parody. *Le Père Goriot*

### O conto “Teoria do Medalhão”

“Teoria do Medalhão” foi publicado na primeira página do jornal carioca *Gazeta de Notícias* em 18 de dezembro de 1881 e republicado, no ano seguinte, na coletânea intitulada *Papéis Avulsos*. O conto tem apenas duas personagens: o pai e seu filho Janjão, que acaba de comemorar seu aniversário com um “modesto jantar”. Após a partida do último conviva, o pai anuncia que deseja ter uma conversa “séria” com o filho que acaba de completar 21 anos. Manda-o fechar a porta, abrir a janela, sentar-se e ouvir com atenção quais são as expectativas paternas em relação a ele.

O conto foi objeto de excelentes estudos: em “Janjão e Maquiavel: a ‘Teoria do Medalhão’”, Villaça (2008) aponta a profundidade dessas páginas machadianas que levam o leitor a refletir acerca de um “quadro mais grave, mais dramático, no qual a graça, sem desfazer-se completamente, dá presença a mazelas que entre nós já se institucionalizaram” (2008, p. 37). O pesquisador analisa a importância da alusão feita a *O príncipe*, de Maquiavel, no final do conto, demonstrando que ela reforça os procedimentos a serem adotados para se chegar ao poder.

Em “A Paideia inversa: ‘Teoria do Medalhão’ de Machado de Assis”, Montesini (2010) estuda a intertextualidade estabelecida entre o conto e a Mitologia Clássica. Para a pesquisadora, o conto representa uma inversão irônica da educação dos jovens na Antiguidade Clássica, que primava pela *paideia*; ou seja, pela formação de um homem ético, que vivesse e morresse com dignidade e honra, “sendo capaz de respeitar a si e ao outro” (2010, p. 334).

Os conselhos que o pai oferece a Janjão no dia de seu aniversário representam, de fato, o oposto da ética, da dignidade e da honra. Ele não lhe passa valores morais, mas lhe transmite uma fórmula para obter sucesso: “o meu desejo é que te faças grande e ilustre, ou pelo menos, notável, que te levantes acima da obscuridade comum” (ASSIS, 1998, p. 328) Como é preciso, porém, ter um ofício “para a hipótese de que os outros falhem”, aconselha-o a tornar-se “medalhão”.

Se esses valores transmitidos podem surpreender, porque se opõem à ética, eles se aproximam, entretanto, daqueles estabelecidos pela burguesia no século XIX no Brasil e na Europa, como se pode

observar em três romances franceses do período: *Le Rouge et le Noir* (1830)<sup>40</sup>, de Stendhal, *Le Père Goriot* (1834) e *Illusions Perdues* (1843), ambos de Honoré de Balzac. Os protagonistas desses romances, Julien Sorel, Eugène de Rastignac e Lucien de Rubempré caracterizam-se pelo desejo de ascensão social e o abandono de valores transmitidos por suas famílias.

No *Père Goriot*, romance que interessa mais de perto, Eugène de Rastignac é um estudante de Direito que, apesar de nobre, tem uma situação humilde e necessita morar na pensão burguesa de Madame Vauquer, enquanto completa seus estudos. O rapaz chega à capital da França com o coração puro e a intenção de enriquecer pelo trabalho. Um ano após sua chegada, entretanto, Rastignac vê-se contaminado pelo desejo de possuir belas carruagens, vestimentas caras e divertir-se em meio à ostentação e ao luxo. Perde suas ilusões da infância e as ideias provincianas herdadas pela família.

Para alcançar seus objetivos de forma rápida e eficiente, o rapaz pede conselhos a uma parenta aristocrática, chamada Madame de Beauséant, que lhe ensina de que maneira poderá frequentar os salões da nobreza parisiense, tornando-se rico e invejado. O diálogo entre o jovem e a parenta, intermediado por uma amiga da viscondessa, assemelha-se a uma lição, da mesma forma que o diálogo entre Janjão e seu pai, pois Rastignac ignora as leis que regem aquela sociedade e precisa conhecê-las para poder fazer parte dela:

Rastignac, em cuja história é possível reconhecer momentos da vida de Balzac, e que se pode ver como representante dessa geração, sente-se atraído pelos encantos dessa sociedade que ele quer conquistar, mesmo quando conhece também suas aberrações. Sua ambição é muito mais de integração do que de dominação dessa sociedade. (MACHADO, 2001, p.60)

Madame de Beauséant será sua instrutora nessa “escola parisiense”.

O primeiro *ensinamento* diz respeito ao cálculo: quanto mais friamente o jovem calcular seus passos, mais sucesso obterá. Em seguida, a nobre dama afirma que ele deve agredir para ser temido, esconder seus verdadeiros sentimentos, não revelar seu amor e sempre desconfiar do mundo que o cerca. É importante, igualmente, tornar-se o amante de uma bela mulher, para ser desejado por todas as outras. Afinal, em Paris, o sucesso é a chave do poder, capaz de atrair homens e mulheres (BALZAC, 1971, p. 115). Desse modo, ele poderá conhecer a corrupção feminina e a vaidade dos homens, sem se deixar abater ou enganar.

---

<sup>40</sup> Ver, a esse respeito, o excelente estudo de SILVA, Maria Elvira Lemos da. *A Representação do arrivismo social nos romances Le Rouge et le Noir de Stendhal e A Mão e a Lua de Machado de Assis*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2011.

Rastignac, na sequência, recebe outra lição, desta vez oferecida pelo enigmático Vautrin: o foragido, que se apresenta na pensão de Madame Vauquer como negociante. Afirmar que se o rapaz deseja vencer em Paris, tornar-se rico e respeitado, deve, primeiramente, esquecer a honestidade, que não serve para nada. Os moralistas não conseguirão mudar esse mundo, porque o homem é imperfeito e Paris é uma cidade que acolhe um milionário infame, estende-lhe os braços, vai às suas festas, come seus jantares e brinda à sua infâmia (BALZAC, 1871, p. 157). Vautrin propõe um assassinato a Rastignac, que recua, horrorizado, diante de tal infâmia. Mas conclui que o pensionista burguês havia dito “cruamente” o que a viscondessa havia explicado de forma sutil: era preciso deixar seus princípios de lado para triunfar em Paris.

O romance de Balzac critica o materialismo da sociedade oitocentista, carregando nos tons sombrios e no desfecho trágico de Goriot. Rastignac, entretanto, já aprendera sua “lição” e, apesar de lamentar a morte do homem que representava para ele a paternidade, lança o célebre desafio a Paris: “A nous deux maintenant” (BALZAC, 1871, p. 410). Servindo-se de um narrador onisciente e intruso, Balzac constrói um romance monofônico, no qual a intenção é transmitir uma mensagem moralizadora: “Em sua análise vigorosa, ele sintetiza uma crítica à política, à falta de sentimentos humanitários e ao modelo de educação ao homem de seu tempo” (MANTOVANI, 2005, p. 103).

Em “Teoria do Medalhão”, o tema é o mesmo daquele apresentado por Balzac em seu romance; contudo, o diálogo que se estabelece entre pai e filho é permeado de ironia e humor, pois o progenitor faz um discurso aparentemente sábio, mas que, na realidade, é vazio e tolo, levando a pensar nas noções de paródia e carnavalização de Bakhtin. Além disso, ao construir seu conto em forma de diálogo, Machado de Assis transfere a palavra às personagens, num cruzamento de vozes que poderia caracterizar a “Teoria do Medalhão” como obra com características polifônicas.

### **“Embriões” de polifonia**

Bakhtin desenvolveu a noção de polifonia a partir dos romances de Dostoiévski, o criador do *romance polifônico*, um gênero romanesco novo, que não podia ser enquadrado em nenhum esquema conhecido até então. O escritor russo, ao construir suas personagens, teria colocado sua concepção filosófica em um segundo plano, recobrando-a com a voz do herói, que possuiria uma “autoridade ideológica” e uma “perfeita independência”, passando a ser compreendido como autor de suas próprias concepções e não como objeto da visão artística de Dostoiévski (BAKHTIN, 1970, p. 31).

No romance polifônico, a personagem não deveria ser a porta-voz da ideologia de seu criador, mas ter um ponto de vista particular sobre o mundo e sobre si mesmo, pois o importante seria não apenas saber o que a personagem representa no mundo, mas o que o mundo representa para a personagem e o

que ela representa para si mesma (BAKHTIN, 1970, p. 82). Instaure-se, desse modo, a noção de *consciência de si*; ou seja, as características da personagem, sua profissão, seu aspecto espiritual e mesmo físico tornam-se objeto de sua própria reflexão. Assim, a parte descritiva da personagem, anteriormente compreendida como um momento de definição na narrativa que emanava do autor, passa a ser um momento de autodefinição. O herói, portanto, nunca representa o autor, rompendo a unidade monológica do mundo artístico e tornando-se relativamente livre e autônomo.

Parece possível vislumbrar “embriões” da polifonia na “Teoria do Medalhão” de Machado de Assis, da mesma forma que Bakhtin observou nas obras de Shakespeare, Rabelais e Cervantes. Ao comentar o estudo de Lounatchrski sobre os precursores<sup>41</sup> de Dostoiévski no domínio da polifonia, o filósofo argumenta:

Il nous semble que A.V. Lounatcharski a raison, dans la mesure où l'on trouve effectivement dans les drames de Shakespeare certains éléments, certains embryons, de la polyphonie. Shakespeare, Rabelais, ainsi que Cervantes, Grimmelshausen et d'autres encore, appartiennent à ce courant de la littérature européenne où ont lentement mûri les germes de la polyphonie, et que Dostoiévski est venu couronner. (BAKHTIN, 1970, p. 69)

“Teoria do Medalhão” é um conto construído em forma de diálogo direto, sem a presença, portanto, de um narrador. As personagens não são apresentadas ao leitor, que tem acesso somente à conversa que se inicia após o jantar:

— Estás com sono?

— Não, senhor.

— Nem eu; conversemos um pouco. Abre a janela. Que horas são?

— Onze.

— Saiu o último conviva do nosso modesto jantar. Com que, meu peralta, chegaste aos teus vinte e um anos. Há vinte e um anos, no dia 5 de agosto de 1854, vinhas tu à luz, um pirralho de nada, e estás homem, longos bigodes, alguns namoros ...

— Papai ... (ASSIS, 1998, p. 328)

---

<sup>41</sup> Lounatcharski refere-se a Shakespeare e Balzac em *De la pluralité des voix chez Dostoiévski*. (APUD BAKHTIN, 1970, p. 68)

Por meio do diálogo, sabe-se o horário em que a conversa se inicia, a data de nascimento de Janjão, pormenores da aparência física do rapaz e de sua vida pessoal. Ouvem-se as vozes de Janjão e de seu pai, o que leva a pensar em “pluralidade de vozes autônomas”, já que elas não representam, de forma alguma, o ponto de vista de Machado de Assis e sim se manifestam como “consciências independentes e distintas” (BAKHTIN, 1970, p. 32-33). Além disso, Janjão e seu pai não servem de porta-vozes da filosofia machadiana. É bem verdade que o diálogo estabelecido entre pai e filho parece um “monólogo autoritário”, como bem apontou Villaça (2008). Mas as interrupções de Janjão ocorrem, quer seja para discordar do pai, quer seja para ceder a seus argumentos. Além disso é importante observar que seu vocabulário e sua forma de expressão diferenciam-se daqueles utilizados por seu pai.

Quando o progenitor ensina o filho a se expressar, indica que o vocabulário deve ser “naturalmente simples, tíbio, apoucado, sem notas vermelhas, sem cores de clarim...”. Tal comentário enerva Janjão que exclama: “— Isto é o diabo! Não poder adornar o estilo, de quando em quando...(ASSIS, 1998, p. 332) A expressão “isto é o diabo” utilizada pela personagem mais jovem e descontraída, distingue-a do pai, cujo vocabulário é mais formal. Como foi mencionado acima, não há narrador no conto, não há descrição das personagens e o leitor as conhece por meio do diálogo que encetam, diálogo este revelador de suas idades, de seu estatuto familiar e de sua situação financeira.

A ausência do narrador favorece os traços de polifonia, já que se ouve a palavra dos protagonistas sobre si mesmos e sobre o mundo sem a interferência do autor, como se essas personagens tivessem ideias próprias e independentes.

### **Literatura Carnavalizada**

Outro ponto a ser observado é a carnavalização. Em *La Poétique de Dostoiévski* (1970), Bakhtin trata de gêneros múltiplos que se formaram no final da Antiguidade Clássica, e misturavam o cômico e o sério, como o diálogo socrático, a sátira menipeia e a poesia bucólica, opondo-se aos gêneros sérios: a epopeia, a tragédia, a história e a retórica clássica. Em comum, esses gêneros possuíam uma “visão carnavalesca do mundo” (p. 151); a partir deles, Bakhtin desenvolveu a noção de “literatura carnavalizada”.

Dois gêneros cômico-sérios merecem destaque no estudo de Bakhtin: o diálogo socrático e a sátira menipeia. É esta última que interessa mais de perto. O filósofo aponta 14 particularidades essenciais desse gênero, dentre as quais: o caráter não moralizante, o elemento cômico e o uso da paródia.

Em “Teoria do Medalhão”, o leitor se depara com um diálogo entre pai e filho, no momento em que este completa 21 anos e se torna maior de idade. O pai resolve ter com ele uma conversa “séria” e lhe explica que está na hora de escolher uma carreira, pois já tem “algumas apólices” e um “diploma” que lhe

permitiriam entrar no parlamento, na magistratura, nas letras, no comércio; ou seja, trabalhar. Mas não é esse o desejo do pai, e sim que ele se torne “grande e ilustre”, ou, ao menos, “notável” Para tanto, o melhor “ofício” seria se tornar um “medalhão”: “Ser medalhão foi o sonho da minha mocidade; faltaram-me, porém, as instruções de um pai, e acabo como vês, sem outra consolação e relevo moral, além das esperanças que deposito em ti” (ASSIS, 1998, p. 329).

Nota-se, por meio do diálogo encetado pelo pai, que os conselhos dados a Janjão não possuem nada de enobecedor. Não é esse o tipo de conselho que se dá a um filho que alcança a maioridade e o qual se deseja preparar para a vida, para o mundo. Normalmente, pais ensinam seus filhos a serem honestos, dignos, confiáveis. O pai de Janjão, ao contrário, deseja ver o filho “acima da obscuridade comum”, e tenta convencê-lo a pensar exclusivamente na importância que poderá adquirir na sociedade em que vivem, sociedade esta que prioriza as aparências, a publicidade conquistada por meio de “pequenos mimos, confeitos, almofadinhas”. Ele chama a D. Quixote um “ilustre lunático” ao desejar fazer-se conhecido graças a ações heroicas ou custosas:

O verdadeiro medalhão tem outra política. Longe de inventar um *Tratado científico da criação dos carneiros*, compra um carneiro e dá-o aos amigos sob a forma de um jantar, cuja notícia não pode ser indiferente aos seus concidadãos. (ASSIS, 1992, p. 334)

Outro ponto a destacar é o elemento cômico, ausente em *Le Père Goriot*, de Balzac. Nesse romance, o leitor pode chegar às lágrimas, revoltando-se com a indiferença e o egoísmo das filhas de Goriot. No conto machadiano, apesar do diálogo ser aparentemente sério, ele é permeado de ideias absurdas que levam ao riso: quando o pai sugere a Janjão que siga a “carreira” de Medalhão, o rapaz duvida de sua própria capacidade. Mas a explicação paterna o convence: ele é naturalmente “dotado da perfeita inópia mental”, ou seja, da pobreza de ideias:

— Tu, meu filho, se não me engano, pareces dotado da perfeita inópia mental, conveniente ao uso deste nobre ofício. Não me refiro tanto à fidelidade com que repetes numa sala as opiniões ouvidas numa esquina, e vice-versa, porque esse fato, posto indique certa carência de ideias, ainda assim pode não passar de uma traição de memória. Não, refiro-me ao gesto correto e perfilado com que usas expender francamente as tuas simpatias ou antipatias acerca do corte de um colete, das dimensões de um chapéu, do ranger ou calar das botas novas. (ASSIS, 1992, p. 330)

No entanto, as ideias podem surgir, porque são “espontâneas e súbitas”. É preciso refreá-las com um regime “debilitante”: “ler compêndios de retórica, ouvir certos discursos, etc.” (ASSIS, 1992, p. 330). O passeio nas ruas também pode ser útil, sobretudo se ele não andar desacompanhado, pois “a solidão é oficina de ideias”. O cúmulo da exposição do pai ocorre quando ele sugere ao filho que tome cuidado com livrarias e só as frequente para comentar os boatos do dia, as anedotas da semana, “um contrabando, uma calúnia”; ou seja, para conversar, e não comprar livros.

Outra sugestão paterna é a de que, ao cair de um carro, “sem outro dano, além do susto, é útil mandá-lo dizer aos quatro ventos, não pelo fato em si, que é insignificante, mas pelo efeito de recordar um nome caro às afeições gerais” (ASSIS, 1992, p.330).

Finalmente, o último aspecto da literatura carnalizada a ser analisado é a paródia, considerada por Bakhtin um elemento inseparável da sátira menipeia. Na sua origem, o conceito significa “canto paralelo” ou “contra canto” e tem como uma de suas características a inversão irônica. Para o filósofo russo, “toute chose a sa parodie, c’est-à-dire son aspect comique, car tout renaît et se renouvelle à travers la mort” (BAKHTIN, 1970, p. 175).

O título do conto, “Teoria do Medalhão” é uma desconstrução paródica de textos científicos, morais, religiosos ou elevados, pois “teoria” remete a estudo, ao resultado de análise séria e refletida, enquanto “medalhão” é o sujeito desprovido de talento, lançado a posições importantes devido às amizades, ao dinheiro e/ou à publicidade. Além disso, a conversa estabelecida entre um pai e seu filho que acaba de completar 21 anos é uma inversão irônica do diálogo ideal que deveria ser mantido entre o progenitor, exemplo de comportamento, e o rapaz, que se lança para a vida; ou seja, da *paideia*, como bem apontou Montesini (2010).

A paródia que leva ao riso não deve, entretanto, escamotear o sentido do conto: para triunfar na sociedade carioca oitocentista, é preciso usar máscaras, reprimir as ideias, seguir a ideologia dominante.

Se o uso do termo “medalhão” e o teor paradoxal do discurso supõem um tom de escárnio, convém, mais uma vez, não esgotar a leitura no seu efeito de riso e paródia. Como o alienista, o medalhão traz em si o carisma da autoridade, é a voz sempre igual da soberania e dos seus validos; e se o candidato ao galarim da fama deve reprimir e suprimir afetos ou ideias espontâneas, é porque a vida social média tampouco tolera que se mostre a cara por um minuto sequer. A mascarada é séria. (BOSI, 1992, p. 94)

Servindo-se, portanto, de um discurso pertencente à ideologia oficial do oitocentos, ou seja, aquela instituída pela hegemonia dominante, o pai sugere ao filho que abandone seus ideais, anulando seus pensamentos e gostos, a fim de se tornar um verdadeiro Medalhão. O mesmo ocorre em *Le Père Goriot* de Balzac: Madame de Beauséant e Vautrin mostram a Rastignac que os ideais provincianos ligados à família, à honestidade e ao trabalho devem ser substituídos pela ambição e pelo cálculo. A diferença entre o conto e o romance baseia-se nas vozes que se manifestam nessas obras: em “Teoria do Medalhão”, as vozes das

personagens apresentam independência na estrutura da obra e são equipolentes, enquanto em *Le Père Goriot* elas se tornam dependentes da consciência una do autor. No primeiro capítulo do romance francês, por exemplo, o narrador parece irritar-se com a indiferença de seu leitor burguês que busca apenas a diversão:

Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : Peut-être ceci va-t-il m'amuser. Après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dînez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur, en le taxant d'exagération, en l'accusant de poésie. Ah ! sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son coeur peut-être. (BALZAC, 1971, p. 17)

O romance de Balzac seria *monológico*, pois, apesar da existência de várias personagens, suas vozes não são ideologicamente distintas, enquanto na “Teoria do Medalhão”, as vozes de Janjão e de seu pai têm o mesmo peso e valor e a voz do narrador foi extirpada, visto tratar-se de um conto construído na forma de diálogo.

Leitor de Dostoiévski, Rabelais e Cervantes, Machado de Assis observou em suas obras a arte de criar personagens, dando-lhes voz e identidade, ausentando-se de sua obra, não se intrometendo em sua própria narrativa, como fazia Balzac. Soube usar a ironia e o humor, estabelecendo diálogos com a sociedade de sua época e com outros autores, sem impor sua própria ideologia.

## Referências

- ASSIS, Machado de. *Contos, uma antologia*. (org. John Gledson). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoiévski*. Paris: Seuil, 1970.
- BALZAC, Honoré. *Le Père Goriot*. Paris: Gallimard, 1971.
- BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- VILLAÇA, Alcides. Janjão e Maquiavel: a “Teoria do Medalhão”. In: GUIDIN, M.L.; GRANJA, L.; RICIERI, F.W (orgs). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- MACHADO, Guacira M. Romantismo e Realismo em *Le Père Goriot*. In: *Lettres Françaises*, n.4, UNESP/Araraquara, 2001.
- MANTOVANI, Marcos Roberto. *Balzac e a representação de mudanças na educação e nas relações familiares*. Dissertação de Mestrado. Maringá:UEM, 2005.
- MONTESINI, Cláudia de Fátima. *A paideia inversa: “Teoria do medalhão”, de Machado de Assis*. *Anais do II Colóquio da Pós-Graduação em Letras*. Disponível em: [www.assis.unesp.br/coloquioletras](http://www.assis.unesp.br/coloquioletras)



## *Entrevista Com Rildo Cosson*

Vanderléia da Silva **OLIVEIRA**<sup>42</sup>

O projeto PIBID-Português, turma 2012-2013, da Universidade Estadual do Norte do Paraná, *campus* de Cornélio Procópio, entrevista o Prof. Dr. Rildo Cosson, autor do livro *Letramento literário: teoria e prática*, uma das principais bibliografias do projeto, com base em alguns questionamentos levantados durante discussões de estudo.

Rildo Cosson concluiu o doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1998 e realizou pós-doutoramento em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais em 2007. Foi professor da Universidade Federal do Acre, Universidade Federal de Pelotas e Universidade Federal de Minas Gerais atuando na graduação e pós-graduação em Letras e Educação. É autor dos livros *Escolas do Legislativo, Escolas de Democracia* (2008), *Fronteiras Contaminadas: Literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970* (2007), *Letramento literário: teoria e prática* (2006), *O livro e o gênero* (2002), *Romance-Reportagem* (2001). Tem organizado livros, publicado artigos e participado em congressos nacionais e internacionais sobre letramento político e letramento literário. Atualmente é professor do Programa de Pós-Graduação do Centro de Formação, Treinamento e Aperfeiçoamento (Cefor) da Câmara dos Deputados e pesquisador do Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita (Ceale) da Faculdade de Educação da UFMG.

**PIBID-PORT:** *Em seu livro Letramento literário: teoria e prática há a preocupação com a formação de uma comunidade de leitores. Qual é a sua definição para esta expressão? Seria o mesmo afirmar que há a preocupação com a formação de leitores?*

**Rildo Cosson:** As ideias são bem próximas, mas há diferenças a se considerar. A formação de leitores é uma atividade pedagógica, um processo de aprendizagem, independentemente de ser realizado de maneira formal na escola ou por meio de esforço próprio do indivíduo, como se conhece o caso dos autodidatas. Já uma comunidade de leitores é um espaço de compartilhamento de textos, sentidos, conceitos, práticas e tudo o mais que nos

---

<sup>42</sup> Doutora em Letras, na área de estudos Literários, pela Universidade Estadual de Londrina. Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa, pela UNESP-Assis/SP. Docente e Diretora do Centro de Letras, Comunicação e Artes, da Universidade Estadual do Norte do Paraná - UENP, campus de Cornélio Procópio-PR. Atua como docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL. Líder do GP CRELIT, coordena o curso de pós-graduação em Estudos Contemporâneos em Literatura, na UENP-CCP. Endereço eletrônico: vances@uenp.edu.br

constitui como leitores dentro daquele espaço. Dessa maneira, é possível dizer que um leitor se forma participando de várias comunidades de leitores.

**PIBID-PORT:** *De modo geral, como é o ensino da literatura nas escolas, hoje?*

**Rildo Cosson:** Essa é um pergunta difícil de responder, uma vez que as condições de ensino nas diversas regiões brasileiras são diversas. Mesmo em uma única cidade, as escolas privadas não funcionam do mesmo jeito que as públicas e as escolas da periferia nem sempre têm os mesmos recursos das escolas mais tradicionais e assim por diante. Todavia, percebo que houve certo avanço em relação a práticas do passado, sobretudo nas escolas do ensino fundamental. Em muitas escolas dos anos iniciais, por exemplo, há programas de leituras e os professores dedicam parte de suas horas em sala de aula para atividades com obras literárias. O ensino médio é, talvez, o ponto mais sensível nesse processo de mudança, quer do ponto de vista de formação do professor (boa parte das faculdades de Letras do País não se preocupa com o ensino de literatura), quer na perspectiva dos conteúdos e metodologias, que ainda continuam presos aos limites dos livros didáticos e a uma leitura essencialmente historiográfica da literatura.

**PIBID-PORT:** *No ensaio “A prática de letramento literário na sala de aula” (2011), você se refere ao apagamento da literatura nas escolas. Para você, a que se deve esse apagamento?*

**Rildo Cosson:** Há várias razões que se somam. Algumas mais antigas como o esgotamento de uma tradição de formação literária. Outras mais recentes e pontuais como a questão do cânone. Escrevi mais longamente sobre o assunto em um texto chamado justamente *O apagamento da literatura na escola* (v. COSSON, Rildo. *O apagamento da literatura na escola. Investigações – Linguística e Teoria literária*, v. 15, jul. 2002) e depois retomei a questão em outro texto feito para o MEC (COSSON, Rildo. *O espaço da literatura na sala de aula*. In: PAIVA, Aparecida et al. *Literatura: ensino fundamental*. Brasília: MEC – SEB, 2010).

**PIBID-PORT:** *No seu livro *Letramento literário: teoria e prática*, você propõe a combinação de três critérios para a seleção das obras literárias: a adoção do cânone literário, de obras contemporâneas e atuais, bem como o uso de gêneros literários diversos. Nesse sentido, podemos afirmar que os critérios para a literatura infantil e/ou juvenil são os mesmos? Em caso afirmativo, haveria um cânone para essas obras?*

**Rildo Cosson:** Na verdade, proponho como critério de seleção que os textos sejam literários, independentemente de pertencerem ao cânone ou qualquer outra forma de ordenamento, daí a diversidade que não é apenas de gêneros, mas também de representações,

temáticas, graus de dificuldade do texto e daí por diante. Os critérios de seleção são para o texto literário, qualquer que seja o adjetivo que o acompanhe.

Quanto à literatura infantil e juvenil, há um cânone sim, mesmo que ele não seja amplamente conhecido, seja contestado ou se diga em processo de formação. No Brasil, há obras e autores de literatura infantil e juvenil amplamente consagradas, veja o exemplo de Monteiro Lobato, Ana Maria Machado e Lygia Bojunga Nunes para citar alguns nomes de uma lista que já não é pequena.

**PIBID-PORT:** *Pensando na carga horária da disciplina de Língua Portuguesa na escola (o que inclui a Literatura no Ensino Básico e Médio), que em alguns casos é de apenas duas aulas semanais, é possível adotar a sua proposta metodológica? Explique.*

**Rildo Cosson:** Acredito que sim. Neste caso, precisamos distinguir tempo de sala de aula de tempo de estudo. Uma boa parte do que se propõe pode e deve ser feito fora da sala de aula sem prejuízo algum. O momento das aulas deveria ser reservado para o diálogo entre professor e alunos, alunos e alunos. As dificuldades que se enfrentam aí são a realização de um planejamento cuidadoso da parte do professor e a conscientização dos alunos de que sua formação não se restringe ao tempo da sala de aula, nem mesmo ao tempo que passa na escola.

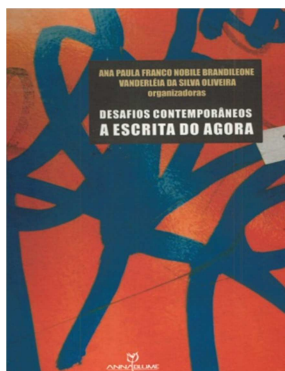
**PIBID-PORT:** *Por que, apesar de o letramento literário propor avaliações em diferentes momentos do processo de leitura, há ainda motivos que levam os professores a não aderirem a essa proposta? Haverá ainda, por parte deles, certo ranço do ensino tradicional que leva em consideração apenas uma única avaliação?*

**Rildo Cosson:** Imagino que os professores, até mesmo por injunções da burocracia escolar, só formalizem uma única avaliação, mas façam as outras avaliações durante o processo. O importante neste caso não é a “nota” que se obtém dessa avaliação, mas sim as observações e alterações de rota que o professor faz devido a suas observações e ponderações durante o processo de leitura.

**PIBID-PORT:** *No ensaio “A prática de letramento literário na sala de aula” (2011), você enumera três desafios que precisam ser rompidos para a efetivação do letramento literário. Existiriam outros, além dos apresentados?*

**Rildo Cosson:** Infelizmente, sim. Há desafios bem mais amplos advindos da própria forma como a escola se organiza, com seus tempos e estruturas curriculares. Há desafios materiais como a dificuldade de acesso a certos textos, a ausência de bibliotecas, etc. Há desafios ligados à formação do docente que não recebeu uma preparação para a escolarização adequada da

literatura. Há desafios sociais como o lugar que a literatura ocupa como manifestação cultural e daí por diante. A lista pode ser quase infindável se formos verificar todos os possíveis entraves para se efetivar um letramento literário pleno, mas o que é mais relevante é que podemos fazer mesmo diante de nossas limitações, o quanto podemos contribuir. Graça Paulino e eu procuramos discutir um pouco essa questão em um texto em que buscamos entender como funciona o letramento literário para além da escola (PAULINO, Graça; COSSON, Rildo. Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola. In: RÖSING, Tânia M.K; ZILBERNAM, Regina (Orgs.). *Escola e leitura: velha crise, novas alternativas*. São Paulo: Global, 2009).



BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile.; OLIVEIRA, Vanderléia Silva. (orgs.). *Desafios Contemporâneos: a escrita do agora*. São Paulo: AnnaBlume, 2013.

Edson Salviano Nery PEREIRA<sup>43</sup>

Sem o devido distanciamento temporal, a análise da produção literária contemporânea apresenta uma problemática diagnosticada por diversos críticos da área, tornando o trabalho analítico dessas obras uma empreitada e cuja abertura de caminhos se faz através do desbravamento e da coragem de estudiosos que aceitam o convite para a exploração do tema, neste momento tão ímpar da literatura brasileira.

É neste contexto de precursão que se organizam os dez artigos reunidos sob o título de *Desafios Contemporâneos: a escrita do agora*, organizado pelas estudiosas Ana Paula Franco Nobile Brandileone e Vanderléia da Silva Oliveira, ambas pertencentes ao GP CRELIT (Crítica e Recepção Literária), da Universidade Estadual do Norte do Paraná, campus de Cornélio Procopio, e publicado em maio de 2013, pela Editora AnnaBlume. Os estudos reunidos são frutos da pesquisa de professores ligados ao GP, além da participação de uma professora convidada.

A coletânea de ensaios se destaca pelo conteúdo e abordagem utilizada para ponderar, analisar a produção literária contemporânea abordando gêneros e temas diversos, tendo como característica principal “a pluralidade, sem hierarquização, sem tentativas de canonização” (WEINHARDT, p.8), conforme afirma Marilene Weinhardt (UFPR/CNPq) no prefácio da obra. A autora constata, ainda, que “[...] [a] proposta de estudar a produção contemporânea não determina que o foco recaia exclusivamente em obras publicadas em data muito recente. [...]. O novo pode estar na maneira de ler” (WEINHARDT, p.9) e, por este motivo, a coletânea se firma na “harmonia de tons e formas do mosaico” (WEINHARDT, p.10). Ora, se o arcabouço de produção é vasto e diversificado o modo de olhar se configura da mesma maneira, oportunizando a comunidade acadêmica, a partir de cada ensaio lido, uma postura crítica e reflexiva, pois “cada opção crítica é escolhida com critério e método”, segundo afirmação da estudiosa (WEINHARDT, p.10).

<sup>43</sup> Graduando do curso de Letras da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), campus de Cornélio Procopio. Bolsista de Iniciação Científica pela Fundação Araucária. Endereço eletrônico: salvinery@gmail.com

Mesmo para o caminho mais desconhecido é necessário o traçado de um mapa, um reconhecimento do território a ser desbravado. Assumindo com destreza esta tarefa, Ana Paula Franco Nobile Brandileone apresenta seu ensaio intitulado “Literatura brasileira contemporânea: caminhos diversos” que, a partir de um levantamento primoroso e detalhado e abrindo mão de pré-conceitos teóricos, a estudiosa se lança numa espécie de exercício de mapeamento, a partir do qual tanto as narrativas quanto a crítica contemporânea são examinadas na busca de apresentar *caminhos* ou linhas de força desta produção.

Da existência de uma multiplicidade de temas e tons, além de gêneros, suportes e mecanismos de construção, que tornam a literatura brasileira contemporânea uma produção peculiar, Brandileone aponta também para a adoção de um narrador que ela cataloga como sendo um *narrador de grau zero*; preocupado mais em mostrar do que contar, dando um tom *imediatista* às obras literárias.

Sem descartar trilhas já existentes, antes procurando confirmar o quão importantes e presentes estes caminhos se configuram, a autora corrobora a força que os Estudos Culturais vem ganhando nestas últimas décadas. Entrelaçando aos estudos propostos por esta vertente, a estudiosa discute ainda o conceito de *literatura marginal* que se apresenta com força no cenário literário contemporâneo.

Ainda que sua discussão evidencie a prosa, a estudiosa não se esquece de gêneros literários que, embora se firmem no campo literário, adaptam-se ao novo modo de produção, como é o caso da poesia contemporânea, diversificada e renovada, e outros mais recentes, como é o caso da minificção, gênero que vem ganhando espaço ao longo das últimas décadas. É interessante ainda o levantamento realizado por Brandileone, cujo objetivo é discutir a massiva presença de autores e obras ligados ao público infanto-juvenil que, influenciados pelo mercado editorial aliado às políticas públicas de incentivo à leitura, fizeram com que tal produção crescesse em larga escala.

Do exposto e discutido por Brandileone, através do seu levantamento apurado e conciso, fica a certeza da existência da literatura como um *organismo vivo* que requer novas formas de aferir e analisar sua presença no contexto artístico contemporâneo.

Dado o traçado é hora de levantar as bandeiras e trilhar os caminhos. “A representação da violência na narrativa brasileira contemporânea”, de Vanderléia da Silva Oliveira, é o segundo ensaio da obra, que dá início ao processo de caminhada pelas “novas terras”. O estudo de Oliveira dialoga, de certa maneira, com o ensaio de Brandileone, ao apontar a violência como uma temática dominante da produção contemporânea. A partir desta verificação, a estudiosa

propõe o estudo analítico de três obras literárias: *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll, *Capão Pecado*, de Ferréz, e *Angu de Sangue*, de Marcelino Freire.

Após apresentar uma rica trajetória da representação da violência em obras literárias, a autora afirma que seu estudo vislumbra a “[...] representação da violência não apenas social, mas também de uma violência existencial [...]” (OLIVEIRA, p.43), justificando assim a escolha da obra de Noll que, segundo seu estudo, revela “um uso da violência que não é meramente expositiva e naturalmente decorrente do cotidiano das metrópoles, mas sim uma *simbolização da violência pelo discurso transgressor*” (OLIVEIRA, p.44).

Como nenhum caminho é restrito e impossível de bifurcações, Oliveira se debruça na análise das produções de Ferréz e Freire de modo a evidenciar pontos de divergência na representação da temática da violência enquanto elemento estético-discursivo. Avaliada a presença da temática da violência e sua representação nestas duas obras, a estudiosa pondera que a literatura produzida por Ferréz age como uma forma de denúncia social, utilizada para “confirmar a disparidade social brasileira e demonstrar que a violência é gerada devido ao cenário da mediocridade sociopolítica, sob a qual os indivíduos são gerados com o destino traçado” (OLIVEIRA, p.61), tornando-se, assim, panfletária. Já em relação à literatura de Marcelino Freire, ela constata que “a partir da demanda da marginalidade, [o autor] consegue criar uma linguagem ficcionalizada, ou seja, carece de um leitor atento, pois há o trabalho com a linguagem” (OLIVEIRA, p.61). Em outras palavras, há, no conceito da pesquisadora, uma estetização da temática da violência semelhante à ocorrida em Noll.

Por fim, a autora classifica a presença da violência, enquanto “recurso estético-discursivo” (OLIVEIRA, p.61), e os centros urbanos como cenário para a produção contemporânea, elementos comuns da produção ficcional contemporânea. Atenta-se também para diversidade de estilos e focos narrativos, os quais são atribuídos pela estudiosa à incomunicabilidade entre os escritores contemporâneos.

Empunhando uma bandeira já há muito hasteada, Luciana Carneiro Hernandes, em seu ensaio “Narrativa de autoria feminina: textos e contextos” propõe um olhar sobre obras produzidas por mulheres, utilizando-se dos pressupostos teóricos propostos pela Crítica Feminista. Notório é que o ensaio não se pretende um arauto do Feminismo, embora apresente um interessante registro sobre esse movimento. A excelência do estudo se consolida pela preocupação em enxergar nos textos de Márcia Denser e Nélide Piñon, *O vampiro da Alameda Casabranca* e *Colbeita*, respectivamente, a presença de aspectos que os configurem como Literatura, “com maiúscula, que signifique “apenas” o fazer artístico e o expressar poético”

(HERNANDES, p.65). Para tanto, elege a proposta de Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelist from Brontë to Lessing*, para nortear a análise dos textos.

A autora propõe em seu ensaio uma interessante leitura analítica dos contos de Denser e Piñon, evidenciando na tessitura dos textos, as ideologias de seus períodos de produção e, principalmente, o momento histórico e cultural em que as próprias autoras se encontravam e a maneira como estes aspectos se evidenciam na fatura textual. O que a princípio se assemelha com um estudo da ginocrítica, mostra-se, no decorrer da análise, como um interessante olhar para o texto literário e tão somente para ele.

Partilhando de parte da mesma bandeira que Hernandez, mas tomando uma nova trilha, a dos estudos relacionados à literatura africana de expressão portuguesa, Silvana Rodrigues Quintilhano apresenta seu texto “Tradição e modernidade em Lueji, o nascimento dum império, de Pepetela”. Bem aos moldes das análises que partem dos pressupostos dos Estudos Culturais, Quintilhano apresenta em seu ensaio um estudo relacionando a história de africana, mesclando o aspecto social à historiografia literária, buscando evidenciar de que modo à obra de Pepetela desvela o processo de libertação social que a sociedade africana, especialmente a figura feminina, enfrenta ao longo de seu processo de emancipação política.

Traçando um eficiente relato sobre a presença da literatura na sociedade africana, a estudiosa demonstra que, em África, a liberdade de escrita esteve por muito tempo atrelada ao jugo português. Registre-se, ainda, o importante resgate sociocultural empreendido pela autora no que se refere ao papel e à presença da mulher africana, não apenas no âmbito familiar, mas também no coletivo e no social. Desse modo, a análise realizada por Quintilhano revela um novo modo de olhar para a história do continente africano, com seus mitos, lendas e crenças, que a tornam única e misteriosa.

Longe de se acomodar ante os desafios, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira e Thiago Alves Valente, no ensaio “Literatura e juventude: o juvenil no contexto brasileiro” olham para trás de modo a compreender, a partir do que já se deu o novo que se aproxima. Antes, porém, de se debruçarem sobre a literatura juvenil especificamente, os estudiosos apresentam uma interessante discussão a respeito do que podemos ou não considerar como juventude e, conseqüentemente, de que modo à incerteza sobre este conceito contribui para dificultar a análise de obras que se catalogam como juvenis. Não preocupados em analisar um ou outro exemplar desta produção, denominada pelos estudiosos como subsistema literário, Ferreira e Valente mapeiam o surgimento, as transformações e a consolidação deste subsistema que, de acordo com o estudo, tem em Lobato e em suas obras os precursores desta vertente literária.



O traçado parte dos anos de 1917 e segue demonstrando a evolução da literatura juvenil, o interesse do mercado editorial em publicar obras voltadas para o juvenil, bem como o entrelaçamento entre mercado e regime militar. É importante destacar ainda o interesse dos estudiosos em revelar obras literárias que atendam aos preceitos da literatura emancipatória, oportunizando, assim, formação identitária aos seus leitores. Todavia, não se esquecem de fenômenos mercadológicos, como as sagas de Harry Potter, por exemplo.

Do exposto por Ferreira e Valente fica, especialmente, a certeza da necessidade de encararmos a literatura juvenil como um objeto que necessita de estudos sérios, competentes e especializados, como os já realizados por estes mesmos estudiosos, além da importância em perceber as obras juvenis não mais como um subproduto, um resíduo da “literatura de adulto”, antes um sistema tão complexo, interessante e delineado como o outro.

Retornando às trilhas, deparamo-nos com um dos mais inovadores os estudos apresentados na coletânea: “Breve histórico da minificção brasileira contemporânea”, de Miguel Heitor Brava Vieira. O ensaio inova pelo objeto de análise: a minificção brasileira, subgênero literário pouco conhecido e discutido.

De alguma maneira presente no cenário da literatura brasileira desde Machado de Assis, segundo Vieira, a minificção vai se apresentar de maneira menos tímida na Semana de Arte Moderna de 1922, incorporada às obras de Oswald de Andrade e, posteriormente, às de Graciliano Ramos. O estudioso encontra também em Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector, nas décadas de 1960 e 1970, indícios da minificção e, a partir disto, vincula, assim como Schöllhammer (2009, *apud* VIEIRA, 2013, p. 163), “a minificção à literatura de registro modernista”.

O ensaísta concede lugar de destaque a Dalton Trevisan, escritor paranaense e “não apenas mestre, mas um representante legítimo” da minificcionalidade. Ao lado deste escritor de tão grande renome, Vieira aponta para outros escritores que vem se destacando no cenário nacional: Alberto Guzik, André Laurentino, Antonio Prata, Marcelo Spalding, Cintia Moscovich. Registre-se, ainda, o zelo do estudioso em demonstrar não apenas nomes, mas também evidenciar casas editoriais, como a Casa Verde, que vem se especializando neste tipo de produção literária.

Tendo consciência do caráter incitante de seu ensaio, o autor encerra-o lançando um convite “à apreciação e deleite pormenorizado de cada autor e seu texto mínimo [...]” (VIEIRA, p.190). Conscientes da existência e da importância deste subgênero, estendemos aqui o convite de Vieira: deliciem-se na minificção.

Da trilha iniciada por Miguel, passamos para um deleitoso caminhar que mescla literatura e outras artes. Sonoro e particular, talvez sejam as melhores palavras para descrever o ensaio “Do canto de Capinan sobre certo Carlos, o Mariguella”, de Marilu Martens Oliveira, que verifica de maneira incomum a poesia contemporânea. Ao invés de se preocupar em analisar métrica ou versificação, Oliveira se lança em um peculiar trabalho analítico do qual resulta a leitura do poema “Vai Carlos, ser Mariguella na vida”.

Desvelando sugestões e referências que são inseridas pelo escritor ao longo do poema de José Carlos Capinan, a estudiosa realiza uma apreciação que extrapola as análises acadêmicas, dialogando com as memórias particulares da ensaísta, tornando-se, assim, um escrito um tanto quanto particular. Desta forma, revelam-se, na análise do poema, ícones da música, da pintura, da literatura e da vida social brasileira, principalmente da férrea década de 1980, anos de chumbo que ceifaram a vida de Mariguella e que marcaram não só a história, mas também a produção artística brasileira, conforme desvela Oliveira.

Da poesia para a adaptação, uma vez que o desbravar não permite longas pausas. O oitavo ensaio, “The cask of amontillado: releitura”, de Eliane Segati Rios Registro, apresenta uma inovadora maneira de investigar e entender o processo de adaptação dos textos literários. Tendo como base teórica os pressupostos do ISD – Interacionismo Sócio-Discursivo – propostos por Bronckart, Rios Registro analisa a adaptação do conto de Edgar Allan Poe feita por Dona de Sanctis, em 2006.

Considerando a importância do contexto de produção e, desta maneira, a intenção que o autor tem ao criar um determinado conto, aspectos estes revelados na escolha das palavras e no modo de narrar, a estudiosa aponta para o modo como é produzida uma determinada adaptação, visto que se trata de uma técnica utilizada para atualizar uma determinada obra, mas que deve ser feita sem prejudicar o teor literário.

Subdividindo o conto em cinco sequências, a autora examina de que modo se processa a adaptação e demonstra de que forma Dona de Sanctis trouxe para o século XXI a obra de Edgar Allan Poe, sem que esta perdesse seu valor literário que a configura como obra prima. A estudiosa registra ainda que as principais mudanças ocorridas na adaptação do conto se dão na busca por uma linguagem mais simplificada, preocupando-se, todavia, em manter os elementos essenciais do conto.

Dos caminhos que nos surpreendem, está o percorrido por Adenize Franco em seu ensaio “Diluições de fronteiras e memória em Longe de Manaus, de Francisco José Viegas”, que projeta seu olhar sobre a produção portuguesa contemporânea. Dentre os principais aspectos abordados pela autora em relação à literatura portuguesa contemporânea, pode-se afirmar que ela

mantém relevantes semelhanças com a literatura brasileira não só em relação à multiplicidade de temas, mas também no resgate do romance policial. Todavia, segundo Franco, as narrativas policiais assumem uma forma que o difere do modelo de romances policiais conservadores, pois “[...] mais que uma história de assassinato, assassinos e pistas a serem encontradas para fechar o enigma, o romance investe numa categoria além da simples classificação como gênero policial” (FRANCO, p.238).

Outro aspecto interessante detectado por Franco é a diluição das fronteiras territorial e memorialística apresentada ao longo da narrativa. Para ela, tal característica se dá pela busca constante de alguns autores em “acertar contas” com alguns processos históricos ocorridos em Portugal nas últimas décadas. Segundo a estudiosa, Saramago é um dos autores mais representativos deste período, considerando que “[...] o que podemos perceber [nos romances de Viegas] é a necessidade reiterada de procurar por um passado que se perde nas ruínas da memória. Especialmente, da memória recente de Portugal embaçada nas névoas das guerras coloniais” (FRANCO, p.237).

A autora conclui seu estudo apontando para a problemática apresentada pela narrativa: “[...] a própria indicação do autor, classificando o romance como policial incita à dúvida, ou seja, pode corresponder a uma pista falsa e por trás da investigação de um assassinato encontra-se a investigação das identidades dos indivíduos [...]” (FRANCO, p.244).

Por fim, o caminho trilhado por Sandra Elis Aleixo, professora convidada pelas organizadoras para enriquecer ainda mais o exercício de desbravamento da produção e da crítica literária contemporâneas. Com o intuito de analisar a produção de Murilo Rubião, considerada fantástica, Aleixo apresenta um interessante olhar para aquilo que consideramos literatura fantástica e de que forma o autor em questão dá origem a um novo fantástico.

Pautado no estudo das teorias de Todorov (1992), Borges (1988), dentre outros especialistas no assunto, “A literatura fantástica na contemporaneidade: um olhar para a obra de Murilo Rubião” propõe um revisitação à literatura considerada fantástica. Para ela, autores como Álvares de Azevedo, Monteiro Lobato, Guimarães Rosa, Murilo Rubião e outros “produziram literatura fantástica. Entretanto cada um fez de seu modo particular” (ALEIXO, p.249). Partindo desta certeza, a estudiosa passa, então, a realizar um exercício de análise do conjunto da obra de Rubião de modo a evidenciar as matizes e formas que o fantástico assume na produção deste autor, concluindo que “o fantástico contemporâneo tem o intuito de revelar os mecanismos que afligem o homem e que se encontram entranhados em suas consciências e ações” (ALEIXO, p.273).

Esta resenha teve como objetivo apresentar e discutir os textos reunidos na coletânea *Desafios contemporâneos*: a escrita do agora, cujo valor está na qualidade e na variedade de temas abordados por seus estudiosos. A metáfora do desbravamento, utilizada ao longo do texto, serviu de mote para evidenciar a relevância de estudos que, como os aqui presentes, desvelam um olhar encorajado frente às novidades “literárias” que chegam dia após dia.