

caletroscópio



Volume 7 | Nº 1 | Jan./Jun.2019 | Semestral
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem
Universidade Federal de Ouro Preto
Mariana, MG
ISSN 2318-4574





Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

REITORA

Cláudia Aparecida Marlière de Lima

VICE-REITOR

Hermínio Arias Nalini Júnior

DIRETOR DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Luciano Campos da Silva

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Helena Miranda Mollo

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Emílio Carlos Roscoe Maciel

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM

Soélis Teixeira do Prado Mendes

Revisão textual

Dayane de Oliveira Gonçalves e Soélis Teixeira do Prado Mendes

Revisão dos abstracts

Adail Sebastião Rodrigues Júnior

Formatação/Diagramação

Danúsia Natália Monteiro Gomes

Imagem de capa:

Tarsila do Amaral – Ouro Preto, 1924, Grafite sobre papel - Foto Mônica Gama

Formato A4 210 x 297 mm (online)

Revista Caletrosópio / Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto – Volume 7,
Número 1 – Janeiro/Junho de 2019 – Mariana: UFOP, 115p.

Semestral

ISSN: 2318-4574

Modo de acesso: <<http://www.caletrosopio.ufop.br>>

1. Linguagem 2. Memória cultural 3. Tradução 4. Práticas
discursivas 5. Ensino/Aprendizagem.

Universidade Federal de Ouro Preto. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDU: 81:82.09

REVISTA CALETROSCÓPIO

Universidade Federal de Ouro Preto Instituto de

Ciências Humanas e Sociais

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da

Linguagem Rua do Seminário, s/n – Centro –

Mariana/MG

CEP: 35420-000

Tel. (31) 3557- 9418

E-mail: revistacaletrosopio@gmail.com

©2019 - Todos os direitos reservados, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

caletroscópio



Volume 7 | Número 1 | Janeiro/Junho 2019 | Semestral
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem
Universidade Federal de Ouro Preto
Mariana, MG ISSN
2318 - 4574

EDITORA-CHEFE DA REVISTA CALETROSCÓPIO

Soéllis Teixeira do Prado Mendes - Universidade Federal de Ouro Preto

EDITORES

Adail Sebastião Rodrigues Júnior - Universidade Federal de Ouro Preto

Cilza Carla Bignotto - Universidade Federal de Ouro Preto

José Luiz Vila Real Gonçalves - Universidade Federal de Ouro Preto

Soelis Teixeira do Prado Mendes - Universidade Federal de Ouro Preto

CONSELHO EDITORIAL INTERNO

Adail Sebastião Rodrigues Júnior - Universidade Federal de Ouro Preto

Bernardo Amorim - Universidade Federal de Ouro Preto

Cilza Bignotto - Universidade Federal de Ouro Preto

Clézio Roberto Gonçalves - Universidade Federal de Ouro Preto

Emílio Carlos Roscoe Maciel - Universidade Federal de Ouro Preto

José Luiz Vila Real, Universidade Federal de Ouro Preto

Kassandra Muniz, Universidade Federal de Ouro Preto

Leandra Batista Antunes - Universidade Federal de Ouro Preto

Maria Clara Versiani Galery - Universidade Federal de Ouro Preto

Mônica Gama - Universidade Federal de Ouro Preto

Paulo Henrique Aguiar Mendes - Universidade Federal de Ouro Preto

Rivânia Maria Trotta Sant'Ana - Universidade Federal de Ouro Preto

Soelis Teixeira do Prado Mendes - Universidade Federal de Ouro Preto

William Augusto Menezes - Universidade Federal de Ouro Preto

CONSELHO EDITORIAL EXTERNO

Aléxia Teles Duchowny - Universidade Federal de Minas Gerais

Antônio Luiz Assunção - Universidade Federal de São João del-Rei

Carlos Gouveia - Universidade de Lisboa, Portugal

Daniela Mara Lima Oliveira Guimarães - Universidade Federal de Minas Gerais

Eni Puccinelli Orlandi - Universidade do Vale do Sapucaí

Fábio de Souza Andrade - Universidade de São Paulo

Fábio Durão - Universidade Estadual de Campinas

José Carlos de Almeida Filho - Universidade de Brasília

Lorenzo Vitral - Universidade Federal de Minas Gerais

Marcelo Cizaurre - Universidade de São Paulo

Maria Antonieta Amarante Cohen - Universidade Federal de Minas Gerais

Patrick Charaudeau - Université Paris XIII, França

Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva - Universidade Federal de Minas Gerais

Wander Emediato de Souza - Universidade Federal de Minas Gerais

ASSISTENTES DE EDIÇÃO

Danúsia Natália Monteiro Gomes

Dayane de Oliveira Gonçalves

Sumário

Artigos – Fluxo Contínuo

8 - ITINERÁRIOS DE DOIS POETAS EM OURO PRETO: MANUEL BANDEIRA E CECÍLIA MEIRELES

A ANTIGA VILA RICA NA REVISTA TRAVEL IN BRAZIL

Luís Antônio Contatori Romano

24 - BELÉM DO GRÃO-PARÁ: SIGNOS DA RUÍNA E DA DECADÊNCIA NO ROMANCE DE DALCÍDIO JURANDIR

Ivone dos Santos Veloso

Alex Santos Moreira

38 - O SPLEEN EM BAUDELAIRE E LIMA BARRETO: CONFLUÊNCIAS E DISSONÂNCIAS FRENTE À MODERNIDADE

Marília Köenig

52 - FICÇÃO E HISTÓRIA EM A VIAGEM DO ELEFANTE, DE JOSÉ SARAMAGO

Adrieli Aparecida Svinar Oliveira

Gregório Foganholi Dantas

68 - COTIDIANOS CALEIDOSCÓPICOS EM LOBO ANTUNES

Rodrigo Ordine

80 - ROMANTISMO E MODERNISMO: DA PERSONALIZAÇÃO À DESPERSONALIZAÇÃO DO SUJEITO POÉTICO

Fernando Villatore

98 - HÁ TÃO POUCO A DIZER: DESLOCAMENTOS DA MEMÓRIA EM DIAS FELIZES E EM HAMLET

Gleydson André da Silva Ferreira

Editorial

Neste novo número da *Caletroscópio*, integralmente dedicado aos estudos literários, publicamos textos que abordam uma diversidade de temas e de autores.

Neste ano de 2019, festeja-se o centenário da visita do poeta modernista Mário de Andrade às cidades históricas mineiras. Inspirados nessa empreitada de descoberta do Brasil, Manuel Bandeira e Cecília Meireles também fazem uma viagem a Minas Gerais e produzem diversos textos sobre esse roteiro, tema do artigo “Itinerários de dois poetas em Ouro Preto: Manuel Bandeira e Cecília Meireles”, de Luís Antônio Contador Romano (Unifesspa).

Se nessas viagens dos modernistas temos uma redescoberta da paisagem colonial de Minas Gerais, por sua vez, “*Belém do Grão-Pará: Signos da ruína e da decadência no romance de Dalcídio Jurandir*” aborda as ruínas de outro momento de ascensão econômica brasileira: o ciclo da borracha na Amazônia. Nesse texto, Ivone dos Santos Veloso (UFPA) e Alex Santos Moreira (UFPA) analisam o romance do autor paraense, publicado em 1960, a partir da obra de Walter Benjamin, com a finalidade de demonstrar o quanto a Belém representada pode ser lida pelo signo das ruínas; ou seja, como indício de um passado que ainda resiste, de uma realidade construída a partir dos destroços da *Belle Époque*.

A modernidade da *Belle Époque* no Brasil está tematizada no artigo seguinte, “O *spleen* em Baudelaire e Lima Barreto: confluências e dissonâncias frente à modernidade”. Marília Köenig (Senac-SC) compara a obra do escritor brasileiro às percepções sobre a modernidade de Charles Baudelaire a partir do conceito de *spleen*.

Dois artigos neste número tratam de literatura portuguesa e de um certo tipo de acesso ao real por meio de mecanismos ficcionais específicos. Em “Ficção e história em *A viagem do elefante*, de José Saramago”, Adrieli Aparecida Svinar Oliveira (UFGD) e Gregório Foganholi Dantas (UFGD) abordam o penúltimo romance do escritor português José Saramago para discutir como essa narrativa metaficcional lança mão, por exemplo, de personagens fictícios, na construção de um romance histórico. Em “Cotidianos caleidoscópicos em Lobo Antunes”, Rodrigo Ordine (Unilab) analisa personagens de dois dos romances (*O Manual dos Inquisidores*, de 1998, e *A Morte de Carlos Gardel*, de 1994) do escritor português a fim de tentar compreender como ocorre a performatização do cotidiano e do real na literatura.

A literatura de língua inglesa está também representada nesta edição em dois artigos. Fernando Villatore (UFPR), em “Romantismo e modernismo: da personalização à despersonalização do sujeito poético”, compara os textos críticos de William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge e T. S. Eliot para, assim, compreender os processos de personalização e despersonalização do sujeito poético na poesia romântica e moderna. O número é encerrado com “Há tão pouco a dizer: deslocamentos da memória em *Dias felizes e em Hamlet*”, em que Gleydson André da Silva Ferreira (UFOP) aborda o aspecto da corrosão subjetiva na peça *Dias felizes*, de Samuel Beckett, e de *Hamlet*, de Shakespeare a partir do estudo de personagens.

Mônica Gama
Dayane de Oliveira Gonçalves



ITINERÁRIOS DE DOIS POETAS EM OURO PRETO: MANUEL BANDEIRA E CECÍLIA MEIRELES

A ANTIGA VILA RICA NA REVISTA *TRAVEL IN BRAZIL*

ITINERARIES OF TWO POETS IN OURO PRETO: MANUEL BANDEIRA E CECÍLIA MEIRELES

THE OLD VILA RICA IN TRAVEL IN BRAZIL MAGAZINE

Luís Antônio Contatori Romano¹

RESUMO

Este artigo tem como propósito estudar os textos de Manuel Bandeira e Cecília Meireles sobre Ouro Preto, publicados na *Travel in Brazil*, nos anos de 1940-41, revista editada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Governo Vargas e destinada a atrair o olhar do turista estrangeiro. Parte-se das acepções de viajantes definidas por Cristóvão (2002 e 2009) e do conceito de turismo literário, proposto por Hendrix (2014). As impressões que Bandeira e Meireles registram em seus textos serão cotejadas com as de outros viajantes que visitaram Ouro Preto, a partir do século XIX, e também com outros textos dos dois poetas brasileiros, por exemplo, o *Guia de Ouro Preto*, de Manuel Bandeira, publicado pela primeira vez em 1938.

Palavras-chave: Manuel Bandeira; Cecília Meireles; revista *Travel in Brazil*; Literatura de Viagens; Turismo Literário.

ABSTRACT

This article aims to study Manuel Bandeira and Cecília Meireles' texts about Ouro Preto, published in *Travel in Brazil*, in the 1940-41 years, magazine edited by the Press and Propaganda Department of Vargas Government and destined to attract the foreign tourist's view. It stems from the travelers meaning defined by Cristóvão (2002 and 2009) and the literary tourism concept, proposed by Hendrix (2014). The impressions that Bandeira and Meireles record in their texts will be compared with those from other travelers who visited Ouro Preto since the 19th century, as well as other texts by the two Brazilian poets, for example, the *Guia de Ouro Preto*, by Manuel Bandeira, published for the first time in 1938.

Keywords: Manuel Bandeira; Cecília Meireles; *Travel in Brazil* magazine; Travel Literature; Literary Tourism.

1. Literatura de Viagens e Turismo Literário

Para Fernando Cristóvão (2002), o interesse pela Literatura de Viagens tradicional resultava da longa distância percorrida, da novidade encontrada e do reduzido número de testemunhas sobre as terras e os povos observados. Esses fatores foram desativados em fins do século XIX. Na sociedade industrial, o mundo já estava todo mapeado: os novos meios de transporte e de comunicação passaram

¹ Professor de Estudos Literários no ILLA (Instituto de Linguística, Letras e Artes) da Unifesspa (Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará), Coordenador do POSLET (Programa de Pós-Graduação em Letras), Pesquisador Produtividade do CNPq (Nível 2). Líder do Grupo de Pesquisa "Literatura de Viagens", cadastrado no CNPq. E-mail: luisr@unifesspa.edu.br.

a facilitar a locomoção de pessoas e permitiram a difusão de informações e a possibilidade de confirmação de sua veracidade. Era a decadência do narrador tradicional, com a autoridade que Walter Benjamin (1987) lhe atribui, característico do mundo artesanal e comercial em que novidades trazidas de outras terras pela voz de um narrador sobrepunha-se à necessidade de comprovação.

Para Cristóvão (2009, p. 14), “desde que Jacques Daguerre inventou, em 1838, os primeiros daguerriótipos, as artes da fotografia impediram muitas línguas e penas de exagerar o que foi visto.” A reprodutibilidade técnica das imagens, as novas tecnologias de difusão de informações, com o jornal diário, o rádio e o cinema e meios de transporte, como o navio a vapor e o trem, vinculam-se a novas formas de viajar, de registrar e de difundir relatos, frequentemente na forma de crônica jornalística ou guia turístico.

Se os relatos dos viajantes tradicionais despertavam curiosidades, a viagem em geral não era uma motivação em si mesma, era meio para alcançar um objetivo, fosse ele mercantil, religioso, de expansão política, religiosa ou científica ou ainda visava-se à formação cultural ou o conhecimento da vida mundana em outras cortes europeias. Com o turismo, a viagem torna-se fim em si mesma. Convivendo com as práticas turísticas, Cristóvão (2009) propõe outras acepções para a Literatura de Viagens contemporânea: “viagens de conhecimento do país”, “de exploração colonial”, “viagens exóticas”, “de aventura”, “de grande reportagem jornalística”, “de repórter de guerra”, “viagens culturais”, “de reconstituição histórica”, “de turismo religioso”. E com essa nova Literatura de Viagens convive a novíssima, composta por textos breves, que dependem mais da tecnologia dos aparelhos de registro e de transmissão de informações em tempo real que dos meios de transporte.

Interessa-nos compreender também como o turismo pode se interseccionar com a Literatura. Casas de escritores, locais em que viveram ou que frequentaram, países por onde viajaram, além da própria construção de personagens, cenários e referenciais à vida social do tempo histórico elaborado literariamente podem oferecer representações ao leitor que acrescentem um valor turístico a determinados espaços, evocando o desejo de visitá-los. Essa dinâmica, motivada pela integração da literatura às práticas turísticas, é denominada de Turismo Literário, por Harald Hendrix (2014). Esse estudioso holandês ressalta que textos literários motivadores de atividades turísticas sempre existiram, embora nem sempre tenham sido explicitamente concebidos para obter esse efeito.

2. Ouro Preto, por Manuel Bandeira e Cecília Meireles

Vamos nos deter na representação de Ouro Preto pela escrita de dois poetas, Manuel Bandeira



e Cecília Meireles. Ambos criaram itinerários de visita às cidades históricas de Minas. Manuel Bandeira escreve: “Da Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos Estudantes” e “O Aleijadinho”, publicados em *Crônicas da Província do Brasil*, cuja primeira edição é de 1937. No ano seguinte, 1938, essas crônicas se amalgamam no *Guia de Ouro Preto*. O artigo “Ouro Preto, a Antiga Villa Rica”², adaptado do *Guia de Ouro Preto*, é publicado na *Travel in Brazil* (vol. 1, nº 4), revista dirigida por Cecília Meireles e editada, em inglês, pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) do Governo Vargas. Essa revista durou de 1941 a 1942 e era voltada para o público norte-americano, tendo como objetivo atrair turistas para o Brasil, país que se oferecia como alternativa pacífica e em processo de modernização para uma Europa devastada pela II Guerra Mundial.

Em 1942, Cecília Meireles publica, na *Travel in Brazil* (vol. 2, nº 4), o artigo “Semana Santa em Ouro Preto”. Ouro Preto, como tema de crônicas dessa poeta, irá reaparecer em 1964, em dois textos na *Folha de S. Paulo*: “Semana Santa” e “Por Amor a Ouro Preto”, ambos reeditados na coletânea *Crônicas de Viagem 3*, em 1999. Ouro Preto é também o cenário da crônica “O Cavalo Odete”, publicada em *Inéditos*, de 1967, em que Cecília Meireles conta seus encontros fortuitos com um belo cavalo branco, em uma ambientação quase sobrenatural, e em uma das mais conhecidas de suas obras literárias, *Romanceiro da Inconfidência*, de 1953. O poeta Gonzaga é tema da crônica “A Casa e a Estrela”, publicada no *Diário de S. Paulo*, em 1953, e em *Crônicas de Viagem 2*, de 1999.

Devemos lembrar que se Manuel Bandeira, no *Guia de Ouro Preto* e na *Travel in Brazil*, e Cecília Meireles, nessa mesma revista, se ocupam em construir imagens com a intenção de atrair o olhar do turista, o registro de viajantes sobre Ouro Preto remonta ao período colonial. De acordo com o *Guia*, escrito por Bandeira, o primeiro registro pormenorizado sobre a antiga Vila Rica foi feito pelo jesuíta florentino Antonil, que lá esteve por volta de 1708, no auge do período da extração do ouro, quando Vila Rica era ainda um arraial, sem as construções de pedra que a imortalizaram. No século XIX, muitos outros viajantes passaram por Vila Rica, entre eles o inglês Richard Francis Burton.

No período moderno, a viagem emblemática para Ouro Preto foi realizada em 1924 pelo poeta suíço-francês Blaise Cendrars, acompanhado por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, entre outros. Fascinaram-se com a arquitetura barroca e com as obras de Aleijadinho. Na

² A tradução da revista *Travel in Brazil*, do inglês para o português, foi realizada por equipe composta por Luís Antônio Contatori Romano, Camila Solino Rodrigues, Isamara Rocha Jucá e Bianca de Paula Santis Costa.

Europa, Cendrars chega a mencionar o projeto de um livro que escreveria sobre o artista mineiro³. A viagem de Cendrars e dos modernistas, que Mário nomeou de “viagem de redescoberta”, atraiu a atenção das autoridades para Ouro Preto e para as cidades históricas vizinhas, instituindo-as como lugares a serem preservados e conhecidos. O *Guia de Ouro Preto*, que abrange também Mariana, Congonhas do Campo, Sabará e São João d’El-Rei, escrito por Manuel Bandeira, sob encomenda do atual IPHAN, materializou o itinerário feito pelos poetas, inserindo-o no turismo do patrimônio cultural e literário.

Vamos nos centrar em basicamente três aspectos dos registros de Manuel Bandeira e de Cecília Meireles sobre Ouro Preto. Em primeiro lugar, nas impressões gerais da cidade e no seu histórico, comparando entre si as três versões em que o poeta as registra, assim como nas impressões de Cecília Meireles, no artigo “Semana Santa em Ouro Preto”, publicado em 1942, na *Travel in Brazil*. Pretendemos também comparar a linguagem de apelo turístico e de divulgação do Governo Vargas presentes nos textos “Ouro Preto, a Antiga Villa Rica”, de Bandeira, e “Semana Santa em Ouro Preto”, de Cecília, com o tom mais livremente opinativo que Bandeira manifesta em “De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos Estudantes” (1937) e no *Guia de Ouro Preto* (1938).

Em seguida, vamos abordar, a partir dos textos de Bandeira, as versões em torno da vida de uma das personagens emblemáticas de Ouro Preto e da Literatura de Língua Portuguesa, a Marília de Dirceu, recriação romântica que amalgama a musa Marília, das *Liras* de Tomás Antônio Gonzaga, à personagem histórica de Maria Doroteia Joaquina de Seixas. Para isso será fundamental a mediação das reflexões apresentadas por Ana Cristina Magalhães Jardim (2014) e a interlocução com outros autores que tratam de Marília de Dirceu, tais como Richard Burton, Olavo Bilac, Thomas Brandão e a própria Cecília Meireles.

Por fim, nos deteremos em diferenças na representação que Cecília Meireles faz da Semana Santa em Ouro Preto no texto publicado na revista *Travel in Brazil*, de 1942, em que apresenta um minucioso itinerário de eventos durante os sete dias da Semana Santa, em relação ao tom

³ Em 1926, já em Paris, Cendrars “anuncia uma outra obra ‘exótica’. *Aleijadinho ou L’Histoire d’un Sanctuaire Brésilien*. O título faz pensar num ensaio consagrado ao grande arquiteto, decorador e escultor do Rococó mineiro, mas o projeto é curiosamente indicado como romance.” (EULALIO, 2001, p. 43)

Alexandre Eulalio (2001, p. 76) acrescenta, em nota, que em carta endereçada a Carlos Drummond de Andrade, de 24 de agosto de 1930, agradecendo-lhe pela remessa de um exemplar de *Alguma Poesia*, Cendrars pede ao poeta mineiro em *post-scriptum*: “Dentro de pouco o meu livro sobre o Aleijadinho estará terminado, mas continuo com as mesmas fotografias ruins. Será mesmo de todo impossível conseguir boas reproduções?” Eulálio, na mesma nota, acrescenta: “Se tal afirmação procede, e não é apenas mais um *phantasma* da poderosa faculdade imaginativa de Cendrars, um dia será possível encontrar-se o original desse livro, de grande importância para a obra do escritor e para a crítica relativa ao Aleijadinho.”

memorialístico, melancólico e sutilmente irônico que se revela na crônica “Semana Santa”, publicada na *Folha de S. Paulo*, em 1964.

3. Impressões de Ouro Preto por Manuel Bandeira e Cecília Meireles em diálogos com olhares estrangeiros

Em “De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos Estudantes”, que compõe *Crônicas da Província do Brasil* (2006 [1937]), assim Manuel Bandeira (2006, p. 13) introduz a cidade mineira, parágrafo idêntico encontramos no *Guia de Ouro Preto*:

Não se pode dizer de Ouro Preto que seja uma cidade morta. Morta é São José d’El-Rei. Ouro Preto é a cidade que não mudou, e nisto reside o seu incomparável encanto. Passada a época ardente da mineração (em que foi de resto um arraial de aventureiros, a sua idade mais bela como fenômeno de vida), e a salvo do progresso demudador pelas condições ingratas da situação topográfica, Ouro Preto conservou-se tal qual, em virtude mesmo da sua pobreza, aquela pobreza que já por volta de 1809, segundo depoimento de Mawe, fazia, por escárnio, trocarem-lhe em Vila Pobre o nome de sua fundação em 1711, que era o de Vila Rica de Albuquerque. (BANDEIRA, 2015, p. 43 [1938])

E assim Manuel Bandeira inicia o artigo “Ouro Preto, a Antiga Villa Rica”, publicado na *Travel in Brazil* (vol. 1, nº 4, 1941), e que é uma adaptação dos textos anteriores:

Ouro Preto, anteriormente chamada de Villa Rica, é uma cidade que, por quase um século após sua fundação não mudou, e assim tem sido capaz de preservar todo encantamento de sua antiga arquitetura. Depois de uma época ardente de explorações aventureiras (1698-1720) ter passado, a cidade, que naquele tempo era apenas uma coleção de ruínas e barracos erguidos pelos garimpeiros rudes, construiu os primeiros prédios de pedra e durante a segunda metade do século adquiriu o aspecto arquitetônico que se apresenta hoje em dia, por conta da pobreza resultante da decadência da produção de ouro de aluvião. (BANDEIRA, 1941, [n.p.])

Parece evidente a mudança de tom do primeiro para o segundo texto, destinado a atrair o interesse do potencial turista estrangeiro. Os textos de 1937 e de 1938 já se iniciam com a preocupação de modalizar uma adjetivação corrente, de valor negativo sobre Ouro Preto: “*não se pode dizer* que seja uma cidade morta”, e, para reforçar a ideia de que a estagnação da cidade (“não mudou”) realça sua beleza (“incomparável encanto”), emprega uma comparação com Tiradentes (“Morta é São José d’El-Rei”), a pequena cidade vizinha de São João d’El-Rei, essa sim seria uma cidade morta! No texto de 1941, destinado ao olhar estrangeiro, Bandeira inicia evocando não a estagnação e pobreza da cidade, mas a sua grandeza passada, já presente em seu antigo nome: Villa Rica, incluído no título do texto. Prossegue Bandeira em seu entusiasmo: a estagnação permitiu que Ouro Preto preservasse o “encantamento da arquitetura antiga”, que remete a uma “época de ardentes

explorações aventurosas”. Linguagem que, de comedida sobre o estado da cidade, passa a ser carregada de termos que evocam impressões sedutoras para o turista: “encantamento”, “ardentes”, “explorações aventurosas”.

Em ambos os textos, Bandeira explica que a decadência da mineração foi a responsável pela cidade manter seu atual aspecto. As poucas construções novas que há contrastam com a beleza da arquitetura antiga. Porém, no texto destinado ao olhar turístico, Bandeira exclui a referência ao escárnio de Mawe, viajante inglês que esteve em Ouro Preto no século XIX, relativo à troca do nome para Vila Pobre, refletindo a realidade da cidade decadente.

Na crônica “Semana Santa em Ouro Preto” (*Travel in Brazil*, vol. 2, nº 4, 1942), Cecília Meireles, como Manuel Bandeira no artigo para a mesma revista, remete-se à origem da cidade nos esplendores da mineração:

Ouro Preto, cujo nome de hoje resulta e conserva tradições de riqueza e pompa, é a antiga “Vila Rica”, Capital do Estado de Minas Gerais, cujo nome também recorda os esplendores da mineração, que ocorreram durante o século 18; mas, da suntuosa pompa de dias passados, a cidade não tem mais nada, exceto a sua fisionomia arquitetônica, um punhado de poesias e lendas trágicas. (MEIRELES, 1942, [n.p.]

Cecília Meireles também põe em evidência o antigo nome da cidade, Vila Rica, e o fato de conservar tradições de sua riqueza passada. Emprega expressões como: “esplendores da mineração”, “suntuosa pompa”, “punhado de poesias e lendas trágicas”. Todas de apelo a aspectos singulares e pitorescos, que poderiam atrair a atenção de um turista que valoriza o patrimônio histórico e cultural dos lugares por onde transita.

Bandeira cita, em francês, versos do poeta parnasiano do século XIX, Sully Prudhomme, tanto no texto de *Crônicas da Província do Brasil*, de 1937, quanto no da *Travel in Brazil*, de 1941; no *Guia de Ouro Preto* aparecem apenas os dois primeiros versos:

Je n’aime pas les maisons neuves,
Leur visage est indifférent.
Les anciennes ont l’air de veuves
Qui se souviennent en pleurant.
(BANDEIRA, 2015, p. 44)

Versos que reforçam a lírica melancolia da cidade. Na aproximação, por via rodoviária, de Ouro Preto, Cecília Meireles nota os campos verdejantes, a presença esporádica de garimpeiros que ainda peneiram as águas dos rios. Ao adentrar a cidade, observa as pedras brilhantes do calçamento, cujo desgaste põe à mostra o minério de ferro. Associa a antiga Vila Rica a dois fatos: o martírio de Tiradentes e o amor do poeta Gonzaga. Na sequência evoca a imagem da cidade, paralisada no tempo,



que se assemelha à sugestão provocada por Bandeira ao citar os versos de Sully Prudhomme:

Ouro Preto! Isso é Ouro Preto. Um ar de tristeza, de uma era sonhadora, quando o luar banha os topos das colinas com Igrejas de torres gêmeas, cobre as antigas casas em ruínas e desce com os rios de águas tranquilas, que fluem lentamente sob as pontes de pedra com suas cruzes para proteger o viajante. (MEIRELES, 1942, [n.p])

Após citar Prudhomme, Bandeira comenta o aspecto então atual da cidade. Observemos as diferenças entre os textos de *Crônicas da Província do Brasil*, que é o mesmo do *Guia de Ouro Preto*, e o que é publicado na revista *Travel in Brazil*:

Há em algumas dessas casas novas a intenção de retomarem o estilo das velhas. Mas falta a essa arquitetura de arremedo o principal em tudo, que é o caráter. Essa maneira arrebitada e enfeitadinha que batizaram de estilo neocolonial, tomou à velha construção portuguesa uma meia dúzia de detalhes de ornato, desprezando por completo a lição de força, de tranquila dignidade que é a característica do colonial legítimo. [...] Saint-Hilaire quando viu o Palácio dos Governadores achou até que não era palácio nem nada. “Esse pretense palácio”, disse ele, “apresenta uma massa de edificações pesadíssimas demais e de mau gosto.” Pode ser que eu esteja errado, mas o mau gosto me parece que é do francês. O caráter do palácio convinha muito bem a uma construção destinada a servir de residência fortificada e daí o seu aspecto de castelo-forte. (BANDEIRA, 2006, p. 14)

Na *Travel in Brazil* (vol. 1, nº 4, 1941), Bandeira faz referência à transformação de Ouro Preto em monumento nacional, mas observemos também a comparação de sentido metafórico, por nós grafada em negrito:

As novas casas depreciam a beleza geral da cidade, mas elas não são numerosas o suficiente para destruir a admirável unidade arquitetônica de Ouro Preto. É possível dizer que a antiga capital de Minas Gerais é talvez a única cidade destinada a manter-se como uma **reliquia do nosso passado gravado nas pedras**. O governo do Dr. Getúlio Vargas decretou a consagração da cidade como Monumento Nacional; colocando-a sob a vigilância do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, onde estará salva de demolições e restaurações desfigurantes. (BANDEIRA, 1941, [n. p.])

Como Bandeira, também Cecília ressalta o tombamento da cidade, durante o Governo Vargas:

Para preservar esse conjunto arquitetônico harmônico, que reproduziu, em meio ao cenário de altas montanhas escuras, uma montanhosa Vila Portuguesa, com telhados graciosos e elegantes janelas - Ouro Preto foi convertida pelo Governo em uma Cidade Museu, um monumento nacional, proibindo quaisquer novas construções ou demolições que possam desfigurar sua beleza e valor histórico. (MEIRELES, 1942, [n.p.])

Cecília Meireles afirma que, embora essa medida pudesse tornar a cidade inacessível a turistas devido à ausência de locais apropriados para hospedagem, o governo Vargas construía ali um hotel. Em acréscimo posterior à primeira edição do *Guia de Ouro Preto*, Manuel Bandeira faz uma referência ao Grande Hotel de Ouro Preto:

Em nosso terceiro passeio subamos pela ladeira que começa entre a Casa dos Contos e o chafariz: é a rua Senador Rocha Lagoa, antiga das Flores. Nos socalcos da esquerda, acha-se o Grande Hotel, construído de 1940 a 1944. Coube à Diretoria do Patrimônio Histórico e



Artístico Nacional resolver o difícil problema de dotar a cidade com uma casa onde viajantes e turistas encontrassem agasalho e conforto e que não atentasse contra a fisionomia tradicional de Ouro Preto. A solução, realmente feliz, foi achada no projeto de Oscar Niemeyer, que levou em conta umas tantas características comuns à técnica do concreto armado e à do pau a pique. Seja dito que o arquiteto não quis, absolutamente, imitar a aparência das edificações antigas, sabendo o que há de artificioso e de falso nessa imitação, e temendo, muito acertadamente, que viesse a passar como antigo o que é, afinal, do nosso tempo. Procurou antes fazer com que o hotel, necessariamente moderno, se destacasse o menos possível na paisagem colonial. (BANDEIRA, 2015, p. 68)

Se nas *Crônicas* e no *Guia*, a descrição de Bandeira sobre a arquitetura de Ouro Preto tende a ser mais crítica, no texto da *Travel in Brazil* sobressai a metáfora poética justaposta à intenção propagandística. Chama a atenção, em trecho transcrito acima da *Travel in Brazil*, a metáfora da “reliquia do nosso passado gravado na pedra”: as construções antigas prolongam a presença do passado até nossos dias, preservando na matéria dura sua beleza arquitetônica, o que remete à ideia da perenidade da arte. Essa metáfora da pedra como elemento que simboliza a permanência aproxima Bandeira de Cecília Meireles. Mas se Bandeira apela para uma linguagem literária para atrair o olhar do turista, por outro lado faz também apelo político: graças ao ditador Vargas, a beleza da cidade, gravada na pedra, está preservada de “demolições e restaurações desfigurantes”.

Nos textos escritos para um público nacional, supostamente de certa erudição, Bandeira não procura esconder as construções novas, mas ressalta o mau gosto delas, contrapondo-as com a força da arquitetura colonial, e para isso recorre novamente à comparação e às observações de um famoso viajante francês. Trazer o testemunho de Saint-Hilaire para o texto da *Travel in Brazil* seria realçar o contraste do antigo com as construções novas, minimizar o cenário pitoresco e, talvez, desinteressar o turista, por isso, nesse texto, Bandeira evita polemizar com o olhar do estrangeiro.⁴

4. Marília de Dirceu

No artigo “Ouro Preto, a Antiga Villa Rica”, da *Travel in Brazil*, Bandeira faz uma referência aos poetas da chamada Escola de Minas; faz outra à antiga cadeia, onde Cláudio Manuel da Costa teria se suicidado, nenhuma alusão a Gonzaga e a Marília de Dirceu. Talvez ciente da pouca

⁴ Auguste de Saint-Hilaire que viajou pelo Brasil entre 1816 e 1822, registra: “A pouca distância de Vila Rica avista-se uma pequena parte dessa cidade. As casas que ficam entre o caminho, na maioria assobradadas e recentemente caídas, dão a mais agradável impressão da capital da província: mas logo se é desiludido, quando, chegando à cidade pela rua das Cabeças vêem-se casas mal cuidadas cujas portas e janelas são pintadas de vermelho e com telhados que se prolongam desmedidamente além das paredes. A rua das Cabeças é em grande parte habitada por ferradores e por comerciantes de comestíveis, o que não é de se admirar porquanto grande número de caravanas entram na cidade por essa rua.” (*Viagens pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941, pp. 152-153.)

repercussão, fora do universo da Língua Portuguesa, das *Liras* de Gonzaga ou, ainda, por considerar mera fantasia romântica a idealização dos amores platônicos entre Dirceu e Marília.

Em *Crônicas da Província do Brasil*, de 1937, Bandeira relativiza a grandeza literária e lendária dos amores de Gonzaga e Maria Doroteia, cujas ressonâncias aparecem na obra de poetas posteriores, especialmente entre românticos:

Os poetas fazem esforços desesperados para manter em alguma consistência a lenda dos amores do dr. Gonzaga. Mas parece que não bastam para isso os versinhos e bordados do desembargador. A lenda cada vez mais se esboroa, tal como as paredes da casa de Marília. Os amores de Dirceu e Marília foram afinal um namoro meio sem graça que não dá para ambientar passionadamente a cidade de Albuquerque. Lá pensei muito mais na sombria história do coronel Antônio de Oliveira Leitão, que apunhalou a filha na véspera do Natal de 1720. As duas grandes sombras de Ouro Preto, aquelas em que pensamos invencivelmente a cada volta de rua, são o Tiradentes e o Aleijadinho, justamente os que em vida se nomearam por alcunha ou dolorosa ou ridícula. (BANDEIRA, 2006, p. 23)

Em *Crônicas da Província do Brasil*, Bandeira se limita a reproduzir informações de Burton a respeito do destino de Maria Doroteia, noiva de Gonzaga, e a cuja imagem se amalgama a da musa poética: “A respeito de Marília consigna que se casou e foi mãe de três filhos, um dos quais era o dr. Anacleto Teixeira de Queiroga. ‘Talvez agora seja ela mais conhecida como a mãe do dr. Queiroga.’” (BANDEIRA, 2006, p. 31)

Se nas *Crônicas*, Bandeira parece aderir, eufemisticamente, à versão de Burton, no *Guia de Ouro Preto*, do ano seguinte, ele procura retificá-la:

A respeito de Marília consigna que se casou e foi mãe de três filhos, um dos quais era o dr. Anacleto Teixeira de Queiroga. ‘Talvez agora seja ela mais conhecida como a mãe do dr. Queiroga.’ A informação do inglês [Burton] aqui é errada, e parece que no seu erro se fundaram outros escritores que têm tratado da noiva de Tomás Antônio Gonzaga, entre estes Olavo Bilac no seu livro *Crítica e fantasia*. Tomás Brandão restabeleceu a verdade em sua obra *Marília de Dirceu*, provando ter havido confusão de Marília com sua irmã Emerenciana. (BANDEIRA, 2015, p. 38)

Assim Burton descreve a casa onde nasceu Maria Doroteia e viveu até a morte: “No fundo da depressão ao pé da montanha, e tendo atrás árvores frondosas, há um prédio sem beleza, comprido, baixo, coberto de telha e caiado de branco, muito parecido com uma confortável casa de fazenda.” (Burton. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*, 2001, p. 432). Em seguida, o viajante inglês conta, com verve, o destino de Marília, baseando-se em Lopes de Mendonça, em *Memórias da Literatura Portuguesa*, de 1859, e em narrativas orais populares, que ouvia em Minas Gerais:

Um certo Dr. Queiroga, Ouvidor de Ouro Preto, teve a honra de suplantar o poeta Gonzaga, mas não com ternura legalizada. Dele, D. Maria Dirceu, como era chamada, teve três filhos: Dr. (M. A.) Anacleto Teixeira de Queiroga; D. Maria Joaquina e D. Dorotéia, todos de olhos



azuis e cabelos louros. Em Ouro Preto ela é hoje, talvez, mais conhecida como a mãe do Dr. Queiroga. Nos últimos anos, viveu reclusa, só saindo de casa para ir à igreja, e morreu (1853), com a idade de oitenta anos. Em seu leito de morte, disse ao confessor: “Ele foi separado de mim quando eu tinha 17 anos.” Os que a conheceram bem descrevem-na como sendo de baixa estatura e conservando, apesar da idade, feições delicadas e “uma boca risonha e breve”, e dizem que seus olhos eram azuis e que os cabelos, tornados brancos, tinham sido meio-louros. Seu amante, curioso é dizer, fez suas madeixas quatro vezes “tingidas do azeviche da noite” e em quatro outras “cachos de ouro”, e o autor da edição favorita das *Liras* o defende, como só os amigos podem defender. (BURTON, 2001, p. 432-433)

Manuel Bandeira, no *Guia de Ouro Preto*, faz também referência a uma versão contada por Olavo Bilac sobre o destino e os amores de Marília, cuja inverdade teria sido revelada por Thomas Brandão. Na crônica “Marília”, de *Crônicas e Novelas*, obra publicada em 1893, Bilac conta uma viagem que fez a Ouro Preto. Adentrando as ruas do bairro de Antônio Dias, vê, pela primeira vez, a casa em que morou Marília de Dirceu, idealiza-a “como um palácio”, o que contrasta com a descrição de um prédio sem beleza, confortável casa de fazenda, que dela faz Burton. Assim Bilac descreve a casa de Marília:

Casa nobre, que emerge de entre as vizinhas quase como um palácio, hoje toda azul, olhando para o bairro de Ouro Preto por oito janelas, - foi nela que D. Doroteia de Seixas apareceu pela primeira vez ao poeta, e nela que a Musa, enquanto o seu cantor no degredo bárbaro enlouquecia e morria, viveu, monotonamente, até os oitenta e quatro anos. (BILAC, 2014, p. 7)

A visão da casa de D. Doroteia, idealizada por Bilac, como “casa nobre”, é também o mote para o poeta retomar a versão dos destinos de Gonzaga e de sua musa contada por Lopes de Mendonça. Bilac alivia Marília das censuras do crítico português, que a acusa de não haver acompanhado o noivo no exílio em Moçambique, como tampouco se suicidara ou enlouquecera de amor... O que devia ser mais digno de uma musa romântica, do que a solidão, a contrição religiosa e os possíveis amores naturais de D. Doroteia. Prossegue Bilac:

Um certo mistério cerca ainda hoje a história desses amores. O que parece provado é que eles não foram uma dessas paixões que alucinam quando se não satisfazem, e em que a alma entra de parceria com a carne, ambas ansiosas, ambas exigentes, ambas humanamente excitadas. (BILAC, 2014, p. 8)

Bilac trata do casamento de Gonzaga em Moçambique, em 1793, com Juliana de Souza Mascarenhas, um ano após seu exílio. Considera que D. Doroteia talvez não o tenha sabido, e acrescenta sobre ela: “teve descendência farta, envelheceu, e, em 1853, fechou os olhos à vida”. (Bilac, 2014, p. 11) Mas Bilac não dá outra evidência dos amores e descendências naturais de Maria Doroteia que o testamento deixado por ela, nomeando Anacleto Teixeira de Queiroga, residente no Rio de Janeiro, como um de seus herdeiros.



Cecília Meireles, na crônica “A Casa e a Estrela”, publicada no *Diário de Notícias*, de São Paulo, em 1953, e em *Crônicas de Viagem 2* (1999), faz apenas uma referência explícita à musa de Gonzaga, cuja casa e vestígios de infância motiva a viagem da cronista de Lisboa ao Porto. Diz Meireles (1999a, p. 182): “Não; Marília não lhe cerrará os olhos, mas ficará imortalizada pela sua lira. Seu privilégio será esse.” A poeta substitui a mulher, Doroteia, pela musa lírica, Marília. É a musa que se imortaliza nas *Liras* e seria dela que se esperaria que acompanhasse o poeta no degredo até a morte dele? Cecília Meireles provoca um distanciamento entre musa e noiva real, sutilmente dialogando com a polêmica em que Lopes de Mendonça e, indiretamente, Bilac e Bandeira censuram a mulher Doroteia por não corresponder ao papel que lhe cabia como Marília, musa do eu-lírico de Gonzaga, o Dirceu das *Liras*, e dos românticos e pós-românticos que amalgamaram pessoa real e musa literária.

No *Romanceiro da Inconfidência*, Cecília Meireles retoma a lenda dos amores platônicos, e eternos para a poesia, de Gonzaga e Maria Doroteia. No poema “Retrato de Marília em Antônio Dias”, apresenta a musa envelhecida, entretida ao mesmo tempo em orações e lembranças na igreja Matriz de Antônio Dias. A imagem poética construída por Cecília aproxima-se daquela descrita por Burton sobre a velhice reclusa de Maria Doroteia, como também da descrição que dela faz, envelhecida, Olavo Bilac. No entanto, a reiterada lembrança de Gonzaga por uma Marília contrita e religiosa parece dar complexidade psicológica à personagem, como se a oração fosse uma tentativa de conter a lembrança, que permanece incontrolável até a morte, sugerida pelas rimas *pensamento/memento/pavimento*. Assim, Cecília alcança, sutilmente, sublimar Marília em relação aos dois estereótipos que a crítica e a poesia de tradição romântica dela fizeram: a musa eterna e casta e aquela que, fria, nega-se a acompanhar o amado por terras bárbaras e refaz sua vida amorosa:

Corpo quase sem pensamento,
amortalhado em seda escura,
com lábios de cinza murmura
“memento, memento, memento...”

Ajoelhada no pavimento
Que vai ser sua sepultura.
(MEIRELES, 1989, p. 264.)

Em tempos recentes, a pesquisadora Ana Cristina Magalhães Jardim (2014) reacende as incertezas sobre os limites entre a realidade e a lenda dos amores de Maria Doroteia-Marília e de Gonzaga-Dirceu. Ana Jardim procurou distinguir o mito literário de Marília da pessoa de Maria Doroteia. Lembremos que Manuel Bandeira reproduz, eufemisticamente, a versão de Burton em



Crônicas da Província do Brasil, modificando-a no ano seguinte para o *Guia de Ouro Preto*, obra de encomenda para um órgão público do Governo Vargas, sendo a nova versão baseada na biografia *Marília de Dirceu*, de Thomas Brandão, publicada em 1932. De acordo com Ana Jardim, Brandão era descendente da família de Maria Doroteia. A pesquisadora, a despeito das polêmicas sobre o destino de Maria Doroteia, descrita por ela como mulher inteligente, irônica e resoluta, considera que o Governo Vargas contribuiu para criar o mito romântico do casal Maria Doroteia e Gonzaga, ao transferir, em 1955, os restos mortais de Maria Doroteia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição para o Museu da Inconfidência, deixando-os ao lado dos de Gonzaga, repatriados também por Vargas em 1944.

A obra *Liras de Marília de Dirceu*, de Thomas Antônio Gonzaga, foi publicada ainda em 1792, após a devassa dos autos da Inconfidência, mesmo ano da partida de Gonzaga para o exílio, em Moçambique. Houve inúmeras edições em Portugal e foi um dos primeiros livros editados no Brasil após a chegada da Corte Portuguesa em 1808. De acordo com relato de Beatriz Brandão, prima em primeiro grau de Maria Doroteia, muitas pessoas iam a Ouro Preto para ver a Marília de Dirceu, mas Doroteia, mulher já idosa, fechava-se em casa (JARDIM, 2014, p. 123). Para Jardim (2014), não há documentos que comprovem que Maria Doroteia tomou conhecimento das inúmeras publicações das *Liras de Marília de Dirceu* e do sucesso da obra.

Jardim (2014) dialoga com a versão de Burton que afirma que Maria Doroteia teria sido mãe solteira, pessoa desonrada numa comunidade de brancos - ou assim considerados - de classe social elevada de Ouro Preto. Afirma que ela fazia parte de uma das mais prestigiadas Irmandades da cidade, a Ordem Terceira de São Francisco de Assis, estando submetida a rígidas regras morais e religiosas, embora essas mesmas regras pudessem ter certa maleabilidade de acordo com as posses e o poder dos membros e de suas famílias. Em seu testamento, Doroteia pediu que seu sepultamento fosse no cemitério da Igreja de São Francisco, mas ocorreu no jazigo da família na Igreja Matriz de Antônio Dias. Dada a interdição de sepultamentos dentro de igrejas na Comarca de Ouro Preto desde 1828, Ana Jardim considera que pode ter sido honrosa a permissão para o sepultamento de Maria Doroteia, em 1853, na Matriz de Antônio Dias.

A autora considera que muitas lacunas permanecem a respeito da vida de Maria Doroteia. Pensamos que tais lacunas fazem aumentar o interesse por sua figura lendária, podendo torná-la também objeto do olhar turístico, embora sem o apelo romântico de Romeu e Julieta em Verona. Era musa neoclássica, sem arroubos de paixão, sem suicídios, sem enlouquecimentos, sem castidade para preservar-se para amores no Além.

5. A Semana Santa de Ouro Preto

Tema particularmente caro a Cecília Meireles é o da Semana Santa em Ouro Preto, que no artigo para a revista *Travel in Brazil* (vol. 2, nº 4, 1942), a poeta introduz por comparação à de Oberammergau e à de Sevilha, ambas de apelo turístico. Ressalta que a de Ouro Preto resta ainda a ser descoberta pelos turistas: “essa cidade religiosa, fechada em sua reticência grave, não foi até agora devorada pelos olhos curiosos, que, procurando sensações, viajam por todas as terras e os mares do mundo”.

Cecília descreve dia a dia, as atividades religiosas durante a Semana Santa. Chegando à cidade no Domingo de Ramos, ela se situa na Praça Tiradentes, de onde se avista a Igreja de Nossa Senhora das Mercês, ponto de partida da primeira procissão:

A Praça Tiradentes, cujo nome relembra o mártir da Inconfidência, perpetuado agora por um monumento central, está situada em uma pequena colina, e tem a forma retangular. Nas duas extremidades dessa Praça, os dois edifícios mais notáveis da cidade estão localizados, eles são a Escola de Minas, para engenheiros, que confere à Ouro Preto algo do caráter de uma Cidade Universitária, e a antiga Penitenciária, hoje transformada no Museu da Inconfidência. Cada um desses edifícios ocupa a totalidade das duas extremidades da Praça. As duas laterais do lugar são ocupadas por residências, todas graciosas, em sua antiguidade, com varandas, janelas coloniais e preciosos detalhes arquitetônicos, das portas aos telhados. O monumento Central marca o local onde a cabeça de Tiradentes foi exposta ao público, depois de ter sido cortada e salgada. Por trás e para o lado da Escola de Minas, aparecem as torres da Igreja das Mercês, de onde, esta tarde, a Virgem Maria sairá para encontrar seu filho abençoado. (MEIRELES, 1942, [n.p.])

A praça Tiradentes é o local onde se encontram as famílias para a procissão, com suas crianças vestidas de anjos, representação, talvez, das crianças mortas ainda em tenra idade que, na mentalidade popular, tornavam-se anjos chamados por Deus. Traço da cultura popular que, segundo Gilberto Freyre (2015) remete à sociedade patriarcal brasileira, de elevados índices de mortalidade infantil⁵:

Famílias inteiras, de avós a netos, arrastando crianças vestidas como anjos: azuis, brancos e rosa, com asas de penas brancas reais, ou de ganso e arminho, salpicadas com lantejoulas. Anjos bebês, nos braços, anjos de um ano, dois anos, ainda vacilantes em suas pernas, anjos roucos de 5 e 6 anos, anjos com caras limpas e rostos sujos, arianos e não arianos, de ambos os sexos, anjos sonolentos, e anjos gripados. Oh Deus! Tem de ir a Ouro Preto para ver o mundo ser tomado por anjos, anjos com sandálias brancas e diademas dourados, como pequenas figuras que escaparam dos "Espirituais" americanos. (MEIRELES, 1942, [n.p.])

⁵ Em *Casa-Grande & Senzala*, diz Gilberto Freyre (2015, p. 450): “A verdade é que perder um filho pequeno nunca foi para a família patriarcal a mesma dor profunda que para uma família de hoje. Viria outro. O anjo ia para o céu. Para junto de Nosso Senhor, insaciável em cercar-se de anjos.”

Se no texto de 1942, há uma descrição amena, e lírica, das manifestações populares durante a Semana Santa em Ouro Preto, parece ser outro o tom na crônica “Semana Santa”, publicada na *Folha de S. Paulo*, de 31 de março de 1964, e em *Crônicas de Viagem 3*, de 1999. Assim a poeta recorda:

Penso agora numa Semana Santa de Ouro Preto, recorro a melancolia das igrejas, na cidade contrita. Posso ver a multidão comprimir-se para assistir à Procissão do Encontro: no alto dos andores, o rosto da Virgem é uma pálida flor, e a cabeça de Cristo, inclinada, balança os cachos do cabelo ao sabor da marcha, com um ar dolente de quem vai por um caminho inevitável. O pregador começa a falar, explicando aquela passagem do Evangelho, exorta os fiéis à contemplação daquela cena, cuja significação mais profunda procura traduzir. Mas o povo já está todo comovido: as velhinhas choram, as crianças fazem um beicinho medroso e triste e as moças ficam pensativas, porque – embora em plano divino – os fatos se reduzem à desgraça cotidiana, que elas conhecem bem, de um filho que vai morrer, e cuja mãe não o pode salvar, e que ali se despedem, uma com o peito atravessado de punhais, outro com a sua própria cruz às costas. O povo é bom, o povo quereria que todas as mães e todos os filhos fossem felizes, e se pudessem socorrer, e não morressem nunca, e principalmente não morressem dessa maneira, pregados a cruces transportadas nos próprios ombros. (MEIRELES, 1999b, p. 275)

A expressão “o povo é bom...” se repete durante toda a crônica. Revela a identificação com o sofrimento de Cristo, mas as pessoas se resignam por também sofrer, pois seus sofrimentos seriam infinitamente menores que o do Salvador, o que é enfatizado na oração do padre, na ladainha durante a procissão: “Conheceis uma dor igual à minha?” (1999b, 276).⁶ Ressonância medieval na Semana Santa de Ouro Preto. Nessas imagens pesadas, feias, que hiperbolizam o sofrimento da Sagrada Família, o povo se reconhece em experiência catártica; seu sofrimento, em grau menor, é projetado no sofrimento de Cristo. Assim termina Cecília Meireles o registro de suas memórias da Semana Santa de Ouro Preto, agora sem a incumbência de escrever para alegres turistas, empregando a sutil ironia que lhe era característica:

O povo bom sofre uma vez por ano, intensamente, seu compromisso de ser bom, de ser melhor, cada dia mais, para sempre. O destino do homem é ser bom. Sua felicidade está em consegui-lo, mesmo – ou principalmente – sofrendo. (MEIRELES, 1999b, p. 277)

Como não ver nesse texto de Cecília Meireles correspondência com o catártico ritual dos seringueiros do Alto Purus no Sábado de Aleluia, tal como relata Euclides da Cunha no conto “Judas

⁶ Em *História da Feiura*, Umberto Eco trata dos mártires, dos eremitas e dos penitentes. Considera que o sofrimento deles, no mundo cristão, é sempre representado como infinitamente menor que o do Cristo, justamente porque dessa forma o fiel, ao mesmo tempo em que se reconhece no sofrimento do Salvador, culpa-se por seu próprio sofrimento não se igualar ao Dele e atemoriza-se com o inevitável triunfo da morte e a perspectiva do Juízo Final. Observemos o que diz Eco (2014, 56) no fragmento transcrito a seguir a respeito das representações medievais do sofrimento de Cristo: “No mundo cristão, a santidade nada mais é que a imitação de Cristo. O sofrimento, atroz, será aquele de quem dá a vida para testemunhar sua fé. É a eles que se dirige Tertuliano (séc. II-III) em sua *Exortação aos mártires*, convidando-os a suportar os sofrimentos inomináveis (mas nomeados com mal disfarçado sadismo) que irão enfrentar. Na arte medieval, raramente o mártir é representado tão enfeado pelos tormentos como se ousou fazer com o Cristo. No caso de Cristo, sublinhava-se a inimitabilidade do sacrifício cumprido, enquanto no caso dos mártires (para exortar a imitação) mostra-se a serenidade seráfica com que foram ao encontro do próprio destino.”

Ahsverus”, de *À Margem da História*. Se na Procissão do Domingo de Ramos, o povo bom se resigna a sofrer porque sua dor é ínfima diante do Deus Homem, nos seringais da Amazônia, o homem isolado constrói o Judas à sua imagem e semelhança para punir-se ao puni-lo.

6. Ouro Preto e seus Itinerários turísticos

As cidades históricas mineiras foram redescobertas pelos poetas modernistas em 1924, em apenas aparente contradição, pois eles eram “homens do futuro”, que também buscavam encontrar expressões originais de nacionalidade, como salienta o arguto crítico Brito Broca (apud EULALIO, 2001, p. 449). E o roteiro dessa excursão foi fixado no *Guia de Ouro Preto*, do também poeta modernista Manuel Bandeira, ainda hoje reeditado. Esse *Guia*, complementado pelos olhares de Cecília Meireles e em diálogo com textos de viajantes brasileiros e estrangeiros que estiveram na cidade, abre-se para diferentes possibilidades de itinerários turísticos em Ouro Preto.

Harald Hendrix (2014), pensando nas relações entre literatura e turismo, considera que leitores se interessam por ligar literatura com locais e objetos relacionados com seus autores favoritos, entre esses lugares de memória literária, destacam-se sepulturas, casas, mas também paisagens e cidades imaginativamente evocadas pela vida de escritores ou de suas personagens, o que desperta o desejo de visitá-las e contemplá-las através de perspectivas literárias. Assim, há lugares associados a memórias literárias, que se tornam objetos do olhar turístico.

Cecília Meireles pretendia destinar a revista *Travel in Brazil* a um turista de certa erudição, interessado em conhecer traços da cultura estrangeira, que a poeta distinguia do turista comum por meio do emprego do substantivo “viajante”, que parece evocar práticas mais arcaicas, como a do peregrino, mas de uma espécie mais laica de peregrino, cuja epifania é despertada sobretudo pela contemplação da arte e de lugares literários. Também nos textos de Manuel Bandeira, encontramos o perfil de um leitor que poderá ser um viajante, na acepção que lhe dá Cecília Meireles (1999a) em crônicas como “Roma, Turistas e Viajantes”: aquele que se detém em contemplar, demoradamente, paisagens, costumes, pessoas, monumentos históricos, obras de arte, locais de vivência ou de passagem de escritores, livros antigos, velhas receitas culinárias ou farmacêuticas... em oposição à pressa e à alegria do turista por tudo ver e tudo fotografar.



Referências

- BANDEIRA, Manuel. "Ouro Preto, a Antiga Villa Rica". In: *Travel in Brazil*, vol. 1, nº 4. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1941.
- BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da Província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.
- BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. São Paulo: Global, 2015.
- BENJAMIN, Walter. "O Narrador". In: *Magia e Técnica. Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BILAC, Olavo. *Crônicas e Novelas*. 2014. São Paulo: Poeteiro Editor Digital, 2014. www.poeteiro.com. Acessado em: 22 nov. 2016.
- BURTON, Richard Francis. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. Trad. David Jardim Júnior. Brasília: Senado Federal, 2001.
- CRISTÓVÃO, Fernando (Coord.). *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens*. Coimbra: Almedina, 2002.
- CRISTÓVÃO, Fernando (Coord.). *Literatura de Viagens – Da Tradicional à Nova e à Novíssima*. Coimbra: Almedina, 2009.
- ECO, Umberto (Org.). *História da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- EULALIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp-Fapesp-Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. São Paulo: Global, 2006.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. São Paulo: Global, 2015.
- HENDRIX, Harald. "Literature and Tourism: Explorations, Reflections, and Challenges" In: QUINTEIRO, Sílvia e BALEIRO, Rita (Orgs.). *LIT&TOUR*. Ensaios Sobre Literatura e Turismo. Famacão (Portugal): Edições Húmus, 2014.
- JARDIM, Ana Cristina Magalhães. *O Mito de Marília de Dirceu – 1792 a 1889: aspectos da construção e da apropriação de heróis românticos e o processo de formação da Nação Brasileira*. Dissertação de Mestrado em História: Mariana: Instituto de Ciências Humanas e Sociais da UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto), 2014.
- MEIRELES, Cecília. "Semana Santa em Ouro Preto". In: *Travel in Brazil*, vol. 2, nº 4. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1942.
- MEIRELES, Cecília. *Inéditos*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1967.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- MEIRELES, Cecília. *Crônicas de Viagem 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999a.
- MEIRELES, Cecília. *Crônicas de Viagem 3*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999b.
- SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil*. Trad. Leonam de Azeredo Pena. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.
- SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem às Nascentes do Rio São Francisco*. Trad. Regina Regis Junqueira. 2.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.

[RECEBIDO: 21/10/2017]

[ACEITO 08/05/2019]



BELÉM DO GRÃO-PARÁ: SIGNOS DA RUÍNA E DA DECADÊNCIA NO ROMANCE DE DALCÍDIO JURANDIR

BELÉM DO GRÃO-PARÁ: SIGNS OF RUIN AND DECADENCE IN THE NOVEL BY DALCÍDIO JURANDIR

Ivone dos Santos Veloso⁷

Alex Santos Moreira⁸

RESUMO

No romance *Belém do Grão-Pará* (1960), de Dalcídio Jurandir, são observáveis as ruínas deixadas pela decadência do ciclo econômico da borracha que anunciava o progresso na Amazônia. Nessa perspectiva, considerando alguns pressupostos do pensamento de Walter Benjamin, fazemos uma breve análise desse romance apontando alguns signos da ruína que permeiam a narrativa dalcidiana, reatualizando e inserindo esse romance na tradição do imaginário da decadência.

Palavras-chave: Ruína; Decadência; Dalcídio Jurandir; Belém do Grão-Pará.

ABSTRACT

In the novel Belém do Grão-Pará (1960), by Dalcídio Jurandir, it is observable the ruins left by the decline of the rubber economic cycle that announced the progress in the Amazon. From this perspective, considering some of the assumptions of Walter Benjamin thoughts, I do a brief analysis of this novel pointing some signs of ruin that permeate the dalcidiana narrative, reviving and inserting this novel in the tradition of the imaginary decay.

Keywords: ruin-decay- Dalcídio Jurandir; Belém do Grão-Pará

1. Belém do grão-pará e decadência: uma introdução

O romance *Belém do Grão-Pará*, de Dalcídio Jurandir (1909-1979), foi publicado em 1960, pela Livraria Martins Editora, e é a quarta narrativa do Ciclo *Extremo-Norte*⁹. O Ciclo é uma série de dez romances que constitui o projeto literário do escritor marajoara de representação de uma Amazônia imersa nas ruínas deixadas pela decadência do ciclo econômico da borracha, que outrora promoveu a *Belle Époque* paraense; momento de enriquecimento e de expansão de um ideário civilizador cuja proposta era a modernização da região.

Embora seja o quarto livro desse projeto literário, a obra é a terceira a narrar a trajetória de

⁷ Professora da Universidade Federal do Pará (UFPA). Campus universitário do Tocantins/Cametá (CUNTINS), Cametá, Pará, Brasil. Mestra em Estudos Literários, doutoranda em Letras (PPGL/UFPA). E-mail: yvoneveloso@gmail.com.

⁸ Professor da Universidade Federal do Pará (UFPA). Campus universitário de Castanhal, Castanhal, Pará, Brasil. Mestre em Letras, Doutorando em Letras (PPGL/UFPA). E-mail: alex.smoreira15@gmail.com.

⁹ O Ciclo *Extremo-Norte* inicia com *Chove nos campos de Cachoeira* (1941) e tem sequência com *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira Manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971), *Os Habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978).

Alfredo, personagem central do conjunto de romances¹⁰, e é a primeira a trazer para o centro da narrativa a cidade de Belém, espaço que oscilará, na visão do jovem Alfredo, entre o encantamento e o desencantamento. O romance traz à cena, por meio do processo de rememoração de alguns personagens e de outros recursos narrativos, as reminiscências de uma cidade que viveu os áureos tempos da borracha e que gozou das benesses políticas do Intendente Antônio Lemos¹¹. No presente da narrativa, vive um processo de derrocada.

A narrativa tem seu enredo iniciado em *in media res* e os acontecimentos narrados passam-se durante os anos de 1920. A focalização narrativa centra-se nos membros da arruinada família Alcântara (Virgílio, D. Inácia e Emilinha) e nos dramas do reflexivo Alfredo, um jovem que no romance anterior do Ciclo *Extremo-Norte* (*Três casas e um rio*) sai da ilha de Marajó, especificamente da Vila de Cachoeira, em busca do sonho de estudar em Belém. Ao chegar à capital paraense, Alfredo, devido a favores, torna-se um agregado na casa da família Alcântara. Inicialmente, para revelar o estado de ruína dos Alcântara, o narrador descreve a situação socioeconômica da família que vive modestamente bem à margem do luxo remanescente do período da borracha.

Com a queda do velho Lemos, no Pará, os Alcântaras se mudaram da vinte e dois de junho para uma das três casas iguais, a do meio, de porta e duas janelas, nº 160, na Gentil Bittencourt. [...] A sessenta mil-réis de aluguel e mais seis de taxa d'água, sem platibanda, meia vidraça, persianas, passeio ralo na frente e algum carapanã, podiam se dar por felizes naquele "ostracismo" [...] Longe estavam da sorte dos Resendes, Lemistas de cabo a cabo, hoje coitados se acabando numa palhoça dos Covões [...] Ali morando, com uma e outra mão de oca na parede da frente, a família contava já os seus dez anos. (JURANDIR, 2004, p. 45)

Nesse fragmento, já podemos entrever a relação que se constrói no romance entre espaço e personagens, desdobrando-se em relações que apontam para os signos da ruína e da decadência. Nesse caso, a descrição da casa em que vão morar na rua Gentil Bittencourt aponta para a situação de declínio financeiro da família Alcântara, mas que ainda é de melhor sorte que a da família Resende que se "acaba" nos Covões.

O termo "Covões" chama a atenção porque por vezes se dá a sua repetição na narrativa, como um eco do que os espera: "– Emilinha por um triz que não estás dançando hoje nos Covões. Era a tua verdadeira entrada no mundo. Nos Covões minha filha. Nos Covões. Hei de te mostrar os Covões" (JURANDIR, 2004, p. 72).

¹⁰ Alfredo é uma espécie de fio de alinhavo do Ciclo *Extremo-Norte*, pois protagoniza quase todas as narrativas da série, com exceção do romance *Marajó* (1948), que, por sua vez, apresenta outro protagonista e outro núcleo de personagens.

¹¹ Antonio Lemos foi uma figura importante na história da política paraense. Além de Coronel das Forças Armadas Nacional, foi senador, presidente do Partido Republicano Paraense (PRP) e Intendente de Belém (1897-1911). É considerado o principal responsável pelo desenvolvimento urbano da capital paraense.

Dessa forma, os Covões remetem desde logo a uma figuração das ruínas, uma vez que, linguisticamente, se referem a “covas grandes”, lugar em que se enterram o sonho burguês de projeto civilizador, mas que também resguardam os seus resíduos. Nesse sentido, os Covões que ecoam na narrativa como um futuro vindouro, “Hei de te mostrar os Covões” (JURANDIR, 2004, p. 72), são uma representação de uma decadência inevitável, que se verá ao final do romance.

Refletindo sobre essa inevitabilidade da decadência, vamos ao encontro do pensamento de Walter Benjamin em cujos escritos essa categoria surge numa configuração constelacional; isto é, constitui-se por fragmentos, não sendo possível isolar tal conceito em um texto, de uma maneira totalizante, mas é apreendido à medida que o leitor vai associando os fragmentos e construindo relações. Conforme Willi Bolle, esse modo de construção conceitual: “trata essencialmente de um texto espacial, não-sequencial, em que as relações sintáticas entre as partes se estabelecem de forma constelacional, por associação de ideias ou por meio de links” (BOLLE, 2006, p. 1148).

Desse modo, seguindo alguns desses “links” do pensamento benjaminiano, observamos algumas associações entre a ideia de decadência e ruína, de decadência e experiência com a exceção e de decadência como dissolução. Aspectos que podemos notar no romance dalcídiano em questão, especialmente porque a narrativa permite um passeio pelo espaço da capital paraense marcado pelas ruínas de um passado de glória e que enfatiza o processo de ruína moral de alguns personagens, como é o caso de Virgílio Alcântara.

Assim, os signos da decadência e da ruína estão bem marcados em *Belém do Grão-Pará*, tanto que Marlí Furtado (2010) aponta a sobreposição de planos na estrutura do romance e revela o nó narrativo feito por Dalcídio Jurandir para relacionar a derrocada de uma família com a derrocada de todo um sistema de exploração do capital. Segundo Furtado, a obra, estruturalmente, apresenta dois planos narrativos: o primeiro, que a princípio parece se centrar sobre a trivial vida da família Alcântara e sobre o primeiro ano de Alfredo na escola em Belém; e o segundo, que se estabelece com as lembranças dos Alcântara, conforme progride o enredo, e com uma série de acontecimentos paralelos à vida dos personagens, tais como os levantes sociais que expõem a agitação política e social na capital paraense e no restante do Brasil. Os relatos desses acontecimentos chegam aos personagens centrais como notícias distantes. Isto aproxima a obra do romance histórico:

que consiste em pôr em primeiro plano um personagem fictício ou semifictício (os Alcântara e Alfredo), que serve de pretexto para traçar em plano mais distante as personagens históricas (como o senador Lemos) e a reconstituição do momento em que se passa a narrativa, e ao qual se prendem solidamente os acontecimentos, históricos ou fictícios [...] Dalcídio traz à tona os áureos tempos da borracha e do Lemismo em Belém, em contraste com a pobreza daquele momento do Laurismo, através do enfoque da derrocada final da fictícia família



Alcântara e da perda das ilusões do fictício menino Alfredo, o qual completa neste livro a passagem para a adolescência. (FURTADO, 2010, p. 90-91)

Para representar e enfatizar a ruína do decaído modo de exploração econômico na região, o narrador dividiu a ação do romance entre dois grupos de personagens (FURTADO, 2010, p. 91). O primeiro é constituído pela família Alcântara – um subgrupo formado por Alfredo, membro agregado ao seio familiar, e por Libânia e Antônio, também agregados, porém estes vivem em situação inferior à de Alfredo, sendo responsáveis pelos afazeres da casa. O segundo grupo é composto por trabalhadores, na maioria negros, autônomos ou assalariados (Mãe Ciana, Magá, Seu Lício, Isaura, Violeta e os seus irmãos). Assim, o trabalho é a característica que distingue este segundo grupo do primeiro. Esses personagens, por sua vez, estão ligados aos Alcântara por meio da costureira Isaura, prima da mãe de Alfredo.

Vale dizer que a importância dos núcleos de personagens para a composição do romance está na negação do modo de vida e na crítica às aspirações de ascensão social dos Alcântara. O núcleo formado por trabalhadores, apesar dos dramas sociais vividos, mantém-se na rotina do trabalho. A convivência com o núcleo secundário da narrativa leva Alfredo a fazer julgamentos sobre a realidade decadente de uma parcela da elite belenense e sobre a valorização do trabalho, pois o jovem Alfredo passa a nutrir admiração pelos parentes trabalhadores.

Para Thiago Sousa (2012), pesquisador que realiza uma leitura de *Belém do Grão-Pará* mostrando o contato entre as questões estéticas e políticas presentes no romance, a relação entre os dois núcleos evidencia que:

os rumos da *práxis* humana, segundo a interpretação de Dalcídio, apontam para a ruína historicamente determinada no seio das classes dominantes, mas que não é coextensiva às camadas trabalhadoras, que mantêm uma dinâmica ativa pelo trabalho e pela vivência concreta. (SOUSA, 2012, p. 112)

Nesse sentido, acrescenta Sousa, provavelmente o romance ganhe essa configuração e esse tom crítico ao modelo de vida capitalista, pelo fato de a obra ter sido produzida no decorrer dos anos de 1950, mais ou menos no momento em que o escritor estava envolvido nas discussões sobre o realismo socialista¹², aproveitando, desta forma, a realidade histórica para compor sua ficção.

Em torno da escrita da obra, uma nota publicada em 12 de junho de 1958, no jornal carioca, *Correio da Manhã*, ajuda a ratificar a hipótese de que a configuração histórica e a crítica ao modo de

¹² O realismo socialista foi uma orientação estética do Partido Comunista da União Soviética em torno das artes. Idealizado por Andrei Zhdanov, secretário do Partido, em suma, a proposta estética pregava a ruptura radical da arte com a cultura burguesa, promovendo uma arte de base totalmente soviética e proletária.

vida capitalista presentes em *Belém do Grão-Pará* estariam ligadas aos debates políticos e estéticos nos quais Dalcídio Jurandir estava imerso durante a década de 1950. A nota registra o seguinte dado:

Dalcídio Jurandir – que acaba de publicar *Três Casas e um Rio* – já tem pronto três novos romances, todos em poder do editor: *Companheiros*, *Os Alcântaras* e *Ponto no Igarapé da Almas*; e em preparo, a novela: *Pajé Mergulhão*. (CORREIO DA MANHÃ, 1958, p. 14)

Embora a notícia não especifique datas, – mas sabendo-se que ela é de 1958 e que menciona os romances: *Três Casas e um Rio*, publicado naquele ano; *Companheiros*, cuja escrita data do final da década de 1940, publicado apenas em 1959 com o título de *Linha do Parque*¹³; *Os Alcântaras* que teve o título mudado para *Belém do Grão-Pará*, este sendo lançado em 1960, e os livros *Ponto no Igarapé da Almas* e *Pajé Mergulhão*¹⁴, os quais pode-se supor que se tornaram, respectivamente, *Passagem dos Inocentes*, de 1963, e *Primeira Manhã*, de 1967, – as informações da nota de jornal ajudam a evidenciar os intervalos existentes entre a escrita e a efetiva publicação das obras de Dalcídio Jurandir.

Segundo a biografia do romancista, sabe-se que, durante as décadas de 1940 e 1950, ele esteve diretamente ligado às causas do Partido Comunista do Brasil (PCB), aspecto comprovado por sua intensa participação na imprensa comunista. Os temas debatidos lá, de certa forma, colaboraram para a composição de alguns de seus romances, como é o caso do já citado *Linha do Parque*. Quanto ao título dado inicialmente pelo romancista a *Belém do Grão-Pará*, acredita-se que a mudança ocorreu devido ao redimensionamento das intenções do escritor. Dalcídio Jurandir não queria narrar apenas a ruína de uma família, mas o fracasso de todo um modo de exploração do capital e do homem e, ainda, as consequências do estilo capitalista de vida.

2. Signos da ruína e da decadência

Em *Alegoria e Drama Barroco*, ensaio que constitui parte da tese de livre docência do filósofo, sobre a origem do drama barroco alemão, há um tópico sobre a ruína, em que Benjamim, citando Borinski, assevera:

¹³ O romance *Linha do Parque* começou a ser escrito no final da década 1940, conforme foi mencionado, e deveria ser produzido de acordo com as orientações do realismo socialista, todavia, vendo as limitações das orientações de Zhdanov para a literatura e as artes, Dalcídio Jurandir recusou segui-las. Isso fez com que o livro fosse boicotado pelo Partido Comunista do Brasil, tendo sua efetiva publicação apenas em 1959.

¹⁴ Dalcídio Jurandir não chegou a publicar nenhum dos dois títulos. Entretanto, como essas obras são mencionadas após o título inicial de *Belém do Grão-Pará* e como *Passagem dos Inocentes* e *Primeira Manhã* são os romances subsequentes ao livro que narra a ruína da família Alcântara, é de se supor que *Ponto no Igarapé das Almas* e *Pajé Mergulhão*, respectivamente, tenham dado origem a *Passagem dos Inocentes* e a *Primeira Manhã*.

A cumeeira quebrada, as colunas arrasadas devem testemunhar o milagre do edifício sagrado ter resistido mesmo as forças mais elementares da destruição, aos raios, aos terremotos, o elemento da ruína artificial aparece aqui como o último legado da Antiguidade, considerado apenas factualmente como pitoresco monte de escombros no chão moderno (BENJAMIM, 1986, p. 31).

Nessa perspectiva, podemos pensar que a paisagem arruinada que temos em *Belém do Grão-Pará* é indício de um passado que ainda resiste, o legado da *Belle Époque*, que não é exatamente a permanência de uma mesma realidade, mas uma nova totalidade/realidade construída a partir dos destroços, pois:

A cidade exibia os sinais daquele desabamento de preços e fortunas. Fossem ver a Quinze de Novembro como os seus sobrados vazios, as ruínas d'A *Província*, os jardins defuntos, a ausência da cal e do brilho nos edifícios públicos e nos atos cívicos. O São Brás era mesmo agora um Partenon (JURANDIR, 2004, p. 63).

Nesse fragmento, observamos que a cidade que se apresenta não é mais aquela do projeto iluminista, cidade-luz da razão e do conhecimento, mas uma cidade sem brilho, em cujo espaço estão as sombras ou as sobras de uma civilização, daí a imagem do Partenon ser bastante significativa, como símbolo derruído da cultura ocidental. Lembremos que, para Benjamim, é “com a decadência única e exclusivamente com ela, [que] o acontecimento histórico murcha e entra em cena” (BENJAMIN, 1986, p. 32). Assim, vemos que é nessa Belém decadente que se dá o devido distanciamento de uma experiência que murchou, desacelerou e que através desses cacos do passado se deixa compreender melhor, tal como vemos no trecho a seguir:

Na rotina da capatazia diante do cais murcho, as “gaiolas” em seco e os armazéns fechados, seu Virgílio foi se convencendo de que tudo aquilo não viera apenas da queda da borracha. Mas de que mal? Ambição? Imprevidência? Castigo de Deus? Obra do estrangeiro? (JURANDIR, 2004, p. 63).

Aqui vemos a reflexão da personagem Virgílio Alcântara, questionando se a decadência que vê tem sua origem apenas no declínio do Ciclo da Borracha ou em outros fatores. Tal postura é possibilitada exatamente pelo fato de haver um distanciamento dos áureos tempos daquele ciclo econômico. Aliás, é pela memória de Virgílio que se recupera a época do Lemismo, suas festas e obras monumentais. Além disso, por meio da perspectiva do personagem que ironicamente se constrói o olhar crítico sobre aquele período histórico:

Virgílio nunca esquecerá a mulher repetindo a exclamação do oficial de gabinete do Palácio: “Este Guajará é o Adriático, o Senador é o Doge. Estamos celebrando as nupciais do Senador com o Adriático”. Era na festa veneziana em pleno Guajará com gaiolas e vaticanos embandeirados, feéricos, os fogos cruzando o rio. As três painéis altas de Caixa d'água vazias por dentro, por fora cheias de luz sobre a cidade (JURANDIR, 2004, p. 63).

Como se pode atestar, suas lembranças desvelam a ostentação do Governo de Antônio Lemos,

em um tom de escárnio, no qual se descortina aquele sistema que aparentemente ia bem (“por fora cheias de luz”), mas que na realidade não se sustentaria por muito tempo, uma vez que suas bases eram frágeis, “vazias por dentro”.

Ainda falando de Virgílio, é interessante que notemos a intersecção que há na narrativa entre o espaço da ruína e a ruína moral dessa personagem. Esse espaço ao qual nos referimos aqui, especificamente, é a casa que, conforme Marli Furtado (2010), é o grande ícone do derruído no Ciclo *Extremo-Norte*. Assim, na relação Virgílio/casa, esse espaço além de figurar a decadência social e moral do personagem, é palco de vários acontecimentos importantes na evolução do enredo, como, por exemplo, a visita de sr. Albuquerque, que prenuncia o desabamento da moradia dos Alcântaras na Estrada de Nazaré. Isso ocorre, talvez, pelo fato de a casa não estar apenas ligada à personalidade de Virgílio, mas também à situação de todos os membros daquela família e da própria região Norte.

Dessa maneira, seguindo esse liame entre o espaço casa e a personagem Virgílio, vemos o desenrolar do declínio social e moral do sr. Alcântara. Um processo que se inicia com a primeira mudança de casa.

Na primeira mudança, quando a família saiu da Vinte e Dois de Junho para o 160, na Gentil Bittencourt, não há nenhum transtorno interior em Virgílio, tanto que é ele mesmo quem traz as chaves da nova casa. Isso se justifica porque embora Virgílio estivesse abatido pela queda de Lemos, sentia-se deslocado naquela pomposidade dos lugares e das festas frequentadas por aqueles que recebiam as benesses do Governo Lemista. Desse modo, a casa do 160 estava em maior conformidade como o seu modo de ser, pois:

[...] era sem platibanda, meia vidraça, persianas, passeio ralo na frente e algum carapanã, podiam se dar por felizes naquele “ostracismo” [...]. Abacateiro entanguido; a velha goiabeira e as varas de secar roupa enchiam o quintal escasso e atolado nas baixas do fundo. Ali morando, com uma e outra mão de oca na parede da frente, a família contava já os seus dez anos [...]. (JURANDIR, 2004, p. 45)

Como se vê, uma casa que harmoniza com aquele homem que não se deslumbrava com o poder e que “trocava uma sessão cívica no Teatro da Paz por uma briguinha de galo na José Bonifácio” (JURANDIR, 2004, p. 62).

Repare-se que essa casa já dá sinais de ruína (“passeio ralo”, “entanguido”, “velha”, “escasso”, “atolado”), mas até então de uma ruína social, isto é, a passagem de um extrato social elevado para um outro inferior. Concomitante a isso, torna-se evidente o jogo de aparências, no qual nos é exemplar a referência à pintura da parede na frente da casa para simular essa nova condição dos Alcântara, uma preocupação mais evidente em Emília e Inácia do que em Virgílio.



Em contrapartida, a segunda mudança de casa da família Alcântara é de sentido bem diverso; primeiro porque, dessa vez, Virgílio é quem é surpreendido pela resolução já tomada por Emília e Inácia de habitarem o número 34 na Estrada de Nazaré. Tal decisão é uma tentativa de dissimular a situação financeira da família, de modo que a herdeira dos Alcântara pudesse arranjar um “bom casamento” e, assim, reverter o quadro de ruína social que se configurou com a primeira mudança. Em outras palavras, a intenção era ascender socialmente. No entanto, o que acontece é a derrocada total da família, figurada, principalmente, em Virgílio, seu patriarca.

No intervalo de uma mudança a outra, Virgílio passa a viver um conflito ético: participar ou não da negociata com a muamba na Alfândega? O personagem tinha consciência de que era um risco, da mesma maneira que era um risco ir residir em uma “casa de cupim”, prestes a ruir, cujo aluguel estava além de suas posses. Isso era sujeitar-se à sorte de empobrecer mais ainda. Mesmo assim, apesar de questionar a ida para a casa da Estrada de Nazaré, Virgílio deixa-se ir pois já não era mais o mesmo homem cauteloso e precavido: “Afinal a mudança de casa coincidia com a mudança de vida, de seu caráter, de seus hábitos” (JURANDIR, 2004, p. 289).

Ressalte-se que essa mudança no sr. Alcântara parece ter sido deflagrada por suspeitas contra a sua mulher. Fato é que essas incertezas interiores levam Virgílio a questionar sua existência e identidade:

E ele, apalpando-se quem era? Onde o verdadeiro espelho para lhe mostrar exatamente o rosto que, em consciência, teria de ter? O outro, o Virgílio de Capanema e da Gentil, embalava-se. Partira-se em dois, aquele da rede e o que ainda estava em si mesmo, ambos pura imaginação ou reais? Se reais, que restava dele Alcântara, esvaziado de um e de outro? Quem afinal não parecia existir era ele, Virgílio Alcântara. (JURANDIR, 2004, p. 487)

Desse ponto em diante, o Virgílio apresentado é um homem dividido entre a sua natureza, honesta e austera, e a possibilidade de mostrar-se capaz de uma aventura, de uma atitude surpreendente. Verdade era que nem mesmo ele sabia a razão de sua crise; “será pela inércia que levara a vida, naqueles anos indo e vindo da repartição para a casa? Pela enfasciação, por não ter o que pensar, o que pedir, o que sonhar?” (JURANDIR, 2004, p. 294). Nesse sentido, Virgílio parece representar o sujeito que, sem perspectiva alguma, acaba degradando-se moralmente, até o ponto de descaracterizar-se e tomar para si uma nova identidade: “O Alcântara do Bonde Circular e da briga de galo sumia-se, nem mais fantasma. Só, único, irremediável, o Alcântara da Estrada de Nazaré” (JURANDIR, 2004, p. 488). Efetivada a mudança interior no patriarca da família, resta apenas a queda moral que, paralelamente, ocorre ao ruir da casa.

É interessante enfatizar como os personagens, o espaço e a ação estão interligados em *Belém*

do *Grão-Pará*, de maneira que o ambiente da casa, por exemplo, vai surgindo a partir dos próprios atos das personagens e não de blocos descritivos de um narrador ou mesmo de uma personagem:

Quando veio a hora da distribuição dos quartos coube o terceiro à Libânia, como esperava. Logo ocupou-o. Nem cal havia passado nas paredes. Era só o soalho e telhinha de vidro lá no alto. E ali embolado os panos da “cama”. Tinha um quarto, mas um bauzinho que fosse para a roupa, tinha? Roupa? Agora no quarto é que imaginava; como nada possuía! Receou o soalho bichado, que cumpinzal não era ali debaixo? Passeou no quarto como uma dona, estirou os braços na parede que esfarelava. Olhou as escáfulas de rede bem gastas (JURANDIR, 2004, p. 315).

O excerto acima evidencia, principalmente, a partir das ações de Libânia, que, de forma gradativa, no desenvolvimento do enredo da obra vai aparecendo elementos que compõem o cenário decadente daquela casa, sugerindo não só a ruína daquela habitação, mas também dos que nela habitam.

Do mesmo modo paulatino como a casa é revelada, é também revelada as modificações no caráter de Virgílio Alcântara. Primeiro, as suspeitas de adultério sobre D. Inácia; em seguida, o crescente desejo de “tomar” Libânia para si; após isso, a decisão em participar do esquema de contrabando, e, por fim, o patriarca bêbado expulsa Antonio de casa, ameaça agredir Alfredo e afronta D. Inácia. Esses acontecimentos denotam que Virgílio não era mais o homem passivo e moderado de outrora, todavia também são indícios da derrocada do personagem, pois, notemos que tudo isso “se partia invisível na casa velha” (JURANDIR, 2004, p. 493). O ponto máximo disso tudo, conforme anteriormente mencionado, ocorre com a visita de sr. Albuquerque, funcionário da Alfândega, que descobre a participação de Virgílio no caso de contrabando, deixando visível para o próprio Alcântara a sua ruína moral e, sobretudo, para a sua família.

É também notável que, a partir desse momento, a casa também dá sinais de que vai ao chão:

Madrinha-mãe, o telheiro da cozinha arrisca a arriar. A parede rachava, parte do telhado arriou sem atingir o fogão, seu Alcântara impondo calma desfazia o pânico. [...] Seu Alcântara verificou a cozinha, a parede resistiu, tinha sido só aquele pedaço do telhado. Mandaria, fazer reparos, escoras, folhas de zinco. (JURANDIR, 2004, p. 510-511)

Ao que parece, essa tentativa de Virgílio de reparar a estrutura da casa era na verdade uma tentativa de redenção íntima, pois, à medida que negociava com o sr. Albuquerque o silêncio acerca do esquema de contrabando e tentava evitar a possível prisão, o patriarca da família Alcântara pensava em devolver o dinheiro ilícito e demitir-se da Alfândega. No final do romance, essa tentativa de redenção íntima figura na decadente casa da Estrada de Nazaré, pois, embora a moradia ainda se mantenha em pé, todos sabem que ela se tornou inabitável.

Apesar de Virgílio ainda querer resguardar as aparências, é nesse momento que lhe cai a



máscara, mostrando o quanto ele é fraco e covarde. O personagem nem sequer espera o final dos acontecimentos para deixar a casa e muito menos fica ao lado da família, ele foge sozinho da vergonha de expor sua derrocada.

Essa imagem de Virgílio decaído reatualiza de certa maneira uma das figuras mais antigas do imaginário da decadência que, segundo Eduardo Veras, em *Baudelaire, Benjamim e Decadentismo*, é a queda do Homem e sua expulsão do paraíso. Essa figuração é, de certa maneira, duplicada no romance, já que no início da narrativa temos assinalada a derrocada de outro homem: “com a queda do velho Lemos, no Pará, os Alcântaras se mudaram da Vinte e Dois de Junho para uma das três casa iguais, a do meio, de porta e duas janelas, n 160, na Gentil Bitencourt” (JURANDIR, 2004, p. 45). Nesse caso, a história parece se repetir como ruína e decadência, ou como diz o sr. Albuquerque: “e viu que o barro do homem se recoze ao fogo da desgraça” (JURANDIR, 2004, p. 310).

Com efeito, a corrosão do *status* social e econômico é igualmente observada em outra personagem: Sr Barbosa, padrinho de Alfredo, um ex-comerciante da borracha, arruinado, cuja derrocada consumiu sua força vital. As marcas da ruína iniciam-se com as descrições da casa onde mora o ex-comerciante dos tempos da borracha e intensificam-se com as lembranças de Alfredo dos tempos em que o “padrinho possuía, então, comércio na Quinze de Novembro”. Ao visitar o padrinho, Alfredo se depara com uma casa totalmente diferente das suas lembranças:

E ali estava a casa de esquina, fechada a porta da frente, as quatro janelas, como também as numerosas sobre a travessa onde o capinzal servia de coradouro para a estância vizinha. Baixa, envelhecida, como se fosse aos poucos se afundando, a casa parecia consciente da ruína de seu dono. Talvez por ser pegada naquele palacete. “Do Governador”, informou d. Amélia. Com efeito, a velha casa do padrinho sentia o poder e mocidade da outra cada vez mais as suas janelas no calçamento (JURANDIR, 2004, p. 99-100).

A falta de cuidados com a fachada e o quase afundamento da casa mostram o estado de decadência do ex-comerciante. O interessante contraste com o passado abastado sobressai, principalmente, por meio das lembranças de Alfredo e da analogia da casa do padrinho com o palacete do “Governador”. O embate entre as duas residências enfatiza e personifica a ruína. Segundo Marlí Furtado (2010), a personificação da ruína é uma forma de se ampliar a derrocada física e espiritual do homem, uma vez que a casa é um símbolo da integridade do ser humano.

Casa arruinada e vida empobrecida são dísticos perfeitos que se aplicam aos personagens de *Belém do Grão-Pará* (FURTADO, 2010), sobretudo ao padrinho Barbosa, caracterizado “como um fantasma”. Note-se, no excerto, como a decadência da casa reflete a queda do padrinho Barbosa:

Ele entrou, sem ser percebido, tão silencioso como a casa. Deixou o chapéu, o guarda-chuva, o paletó ao pé do gramofone, seguindo para a alcova, onde permaneceu até que a filha o



chamou para o almoço só para ele servido na grande mesa da sala de jantar. Veio de camisa mudada. Mulato, magro, envelhecido, havia demoradamente lavado as mãos que tremiam. Desdobrava o guardanapo, lento e em silêncio, olhar não se sabia onde (JURANDIR, 2004, p. 102).

Padrinho Barbosa é a marca de um tempo que passou, um ser deslocado do seu tempo, cuja indicação do olhar perdido mostra um personagem que vive no submundo, à parte do mundo dos vivos. Veja-se que sr. Barbosa almoça sozinho, em silêncio, na sala de jantar, enquanto Alfredo, d. Amélia e Alcinda, filha do empobrecido aviador¹⁵ do baixo Amazonas, almoçam no “refúgio da copa”. O passado e presente se interpenetram na casa de sr. Barbosa, criando um jogo antitético no qual se pode inferir o passado como um *tempo idílico* (MALIGO, 1992) e o presente como um tempo infernal em que predomina o silêncio e a solidão. As escolhas sintagmáticas do narrador mostram o ambiente de uma casa que reflete a derrocada do ex-comerciante, pois, o “tanque seco”, “a cadeira de embalo sem assento”, “um ganso muito velho”, entre outras revelam a descida do personagem ao seu inferno moral, social e econômico (FREIRE, 2007).

A visita com “a sua mãe, rumo ao Largo da Trindade para conhecer os padrinhos” (JURANDIR, 2004, p. 99) faz com que Alfredo desça ao inferno dos derrotados vivenciado pelo padrinho. A degradação da casa de Sr. Barbosa, narrada no quarto capítulo do romance, é tanta que se torna impossível a um leitor mais culto não pensar na máxima de Dante ao ingressar pelos portões do inferno: “Deixai aqui todas as esperanças, ó vós que entrais”¹⁶. A alusão a Dante fica mais evidente no trecho em que Alfredo: “Ao avistar o Largo da Trindade, teve a emoção de que ia encontrar a mesma menina, o mesmo tapete no corredor. E ali estava a casa, fechada a porta da frente...” (JURANDIR, 2004, p. 99). No excerto, o narrador sutilmente mostra a quebra na expectativa de Alfredo ao omitir uma possível conjunção adversativa antes da oração “E ali estava a casa...”; pois, a esperança de reencontrar a luxuosa moradia e os objetos aos quais estava familiarizado logo é contrariada.

Além dessas imagens que temos visto até aqui, surgem no romance dalcidiano outros signos de ruína que também se inserem numa tradição de um imaginário da decadência, como a figura da prostituta e do piano dos Alcântara. A imagem da cortesã decadente na narrativa de *Belém do Grão-Pará* irrompe como uma fantasmagoria de um passado que insiste em assombrar:

¹⁵Aviador era o termo atribuído aos comerciantes, que durante o Ciclo da Borracha, forneciam o material necessário à sobrevivência e ao trabalho do seringueiro na Amazônia (forneciam inclusive as passagens). Tratava-se de um sistema de endividamento no qual o seringueiro antes de começar a trabalhar já estava devendo, ficando dessa forma preso ao patrão.

¹⁶ Essa alusão à obra de Dante Alighieri originalmente é feita pelo professor José Alonso Tôres Freire, no artigo “Variações em torno do mesmo tema: a descida” (2007).



Encontrou na esquina ao pé da Caixa d'água uma mulher morena, gorda um pouco, de chinelos, mas tão pálida, que, a luz das lâmpadas que acendiam se tornava arroxeadas, os lábios roxos-roxos, como machucados. Sua palidez no escuro, agora que seguiam por uma travessa escura, lembrava um rosto passado no azeite de dendê. (JURANDIR, 2004, p. 495)

A figura mórbida da prostituta, sua palidez e os lábios roxos de morta-viva apontam para as contradições sociais da modernidade e do capitalismo, que tudo transforma em produto: “-Putas, tu tens o rosto de pele de borracha suando. Tens um rosto de pele de borracha nova, mal saindo da defumação” (JURANDIR, 2004, p. 498). Dessa forma, ela representa melhor o sentido do “fetiche da mercadoria”, pois é produto autoconsciente, isto é, ela tem consciência de que se vende, ainda que barato:

Pois falavam de minha formosura. Sim, que eu tinha, o espelho me dizia, eu é que nunca me dei preço mesmo. Nunca me avaliei bem. Me fiz barata, bem barata. Mas, uai. Deus não me deu a formosura de graça? Distribui de graça, ora esta. (JURANDIR, 2004, p. 499)

Nesse caso, a mulher-mercadoria, antes bastante procurada nos áureos tempos, perde o seu valor de mercado. Sua decrepitude tanto se assemelha ao declínio da borracha quanto à própria decadência da humanidade que vai se tornando meramente um objeto do sistema capitalista.

Outro símbolo da ruína ligado aos Alcântara, que ajuda a remontar o passado glorioso da família, é o silencioso piano de marca alemã:

Mas na sala, como um jazigo o piano alemão. Seu silêncio não fazia recordar o lemismo nem qualquer afinidade com a família. Teria entrado naquela casa por engano, alheio ao Senador, aos Alcântaras, aos apitos e sinos, consciente do seu exílio? Esperava tornar ao seu verdadeiro dono? (JURANDIR, 2004, p. 77).

O instrumento musical, além de ser a marca de uma época de fartura pretérita, é o indicador da triste realidade dos Alcântara, tão diferente de outrora. O piano cumpre o seu papel de sinalizar um tempo de ruína, especialmente pelas cenas finais do romance, quando a casa da Estrada de Nazaré desmorona e ele é transportado para a rua, ficando ao pé de uma mangueira.

3. Considerações finais

Buscamos apontar, nessas breves reflexões, alguns signos da ruína que constituem a narrativa do quarto romance de Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará* (1960), e que se prendem à construção espacial, aos personagens e a outras imagens que (re)criam um mundo derruído.

Nessa perspectiva, as figurações da cidade de Belém, das casas habitadas pelos Alcântara, da queda política de Antonio Lemos, da queda moral de Virgílio, da ruína do padrinho Barbosa, da



decrepitude da prostituta, do piano abandonado, assim como outras figurações de decaimento presentes no romance reatualizam uma longa tradição do imaginário da decadência, ao passo que inserem esse romance de Dalcídio Jurandir no conjunto de narrativas dessa tradição, não sendo, portanto, o romance *Belém do Grão-Pará* um mero documento romanceado da problemática da época pós-ciclo da borracha.

Na realidade, um olhar mais atento ao quarto romance dalcidiano demonstra que essa narrativa extrapola a regionalidade do contexto ficcional. Suas referências locais à paisagem, à cultura, à política e à economia paraense se alinham a uma tradição literária mais ampla, possibilitando outros diálogos possíveis e indicando a universalidade de uma narrativa que, aparentemente, põe o espaço em primeiro plano, mas que, na verdade, enfatiza os dramas da humanidade.



Referências

- CORREIO DA MANHÃ. Anúncio publicado na edição de 12 de junho. Rio de Janeiro: 1958, p. 14.
- BENJAMIM, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação Willi Bolle; trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1986.
- BOLLE, Willi. Um painel com milhares de lâmpadas: Metrópole & Megacidade. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- FREIRE, J. A. T.. Variações em torno do mesmo tema: a descida. *Aletria* (UFMG), v. 15, p. 179-187, 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1395/1493>. Acesso em: 29 out. 2013.
- FURTADO, Marli Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2010.
- JURANDIR, Dalcídio. *Belém-do-Grão-Pará*. Belém: EDUFPA, 2004.
- MALIGO, Pedro. Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir. In: *Revista USP*, São Paulo, n.13, p. 48-57, 1992. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25596/27338>. Acesso em: 29 out. 2013.
- SOUZA, Thiago. *Arte, realidade: A construção ficcional e o realismo dalcidiano em Marajó e Belém do Grão-Pará*. 2012, 129 f., (Dissertação de mestrado em Estudos Literários), Faculdade de Letras, Instituto de Letras e Comunicação, UFPA.
- VERAS, Eduardo Horta Nassif. Baudelaire, Benjamin e o Decadentismo. *Cadernos Benjaminianos*. Minas Gerais, n.02, 2010. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5313/4721>: Acesso em: 30 out. 2013.

[RECEBIDO: 23/08/2017]

[ACEITO 13/05/2019]



O SPLEEN EM BAUDELAIRE E LIMA BARRETO: CONFLUÊNCIAS E DISSONÂNCIAS FRENTE À MODERNIDADE

THE SPLEEN IN BAUDELAIRE AND LIMA BARRETO: SIMILARITIES AND DIFFERENCES ABOUT THE MODERNITY

Marília Köenig¹⁷

RESUMO

O presente trabalho intenta destacar as semelhanças e divergências entre Charles Baudelaire e Afonso Henriques de Lima Barreto em seus modos de perceber a modernidade. Para tanto, partirei do conceito de *spleen*, o qual é perceptível tanto na obra do chamado poeta da modernidade quanto no legado do literato carioca Lima Barreto (LB), autor cujas obras venho estudando. Marcado pela atividade jornalística e pela militância que empreendeu no trato com a Literatura, Lima Barreto não desenvolve uma forma literária sofisticada, como Baudelaire. Mas não obstante essas diferenças, as aproximações entre os dois são significativas, visto serem ambos flâneurs ante o moderno, tanto em Paris, signo-cidade da modernidade, quanto na capital da República brasileira à Belle époque. No caso de Lima Barreto, o viés antipastoral acerca da vida moderna manifesta-se por meio da crítica ao sistema recém-instaurado, bem como uma certa nostalgia com relação ao passado, caracterizam seu *spleen*.

Palavras-chave: Baudelaire; Lima Barreto; *Spleen*; confluência.

ABSTRACT

The paper tries to emphasize the similarities and differences between Charles Baudelaire and Afonso Henriques de Lima Barreto, in what concerns their ways of perceiving the modernity. For this purpose, I will use the spleen concept, which is perceptible both in the work of the so-called poet of the modernity and the carioca Lima Barreto's legacy, author whose works I have been studying. Marked by his activity inside the journalism and because of the militancy that he endeavored on the Literature, Lima Barreto does not develop a sophisticated literary form as Baudelaire does. Although these contrasts, the approximations between them are meaningful, since both are flâneurs in the face of modernity, both in Paris, the sign-city of modernity, and in the capital of the Brazilian Republic to the Belle époque. In the case of Lima Barreto, the antipastoral bias about the modern life manifests itself through criticism to the recently instituted, just as a certain nostalgia related to the past characterize the spleen.

Keywords: Baudelaire; Lima Barreto; *Spleen*; Confluence.

Este breve ensaio intenta destacar as semelhanças e divergências entre Charles Baudelaire e Afonso Henriques de Lima Barreto em seus modos de perceber a modernidade. Para tanto, partirei do conceito de *spleen*, o qual é perceptível tanto na obra do chamado poeta da modernidade quanto no legado do literato carioca Lima Barreto, autor cujas obras venho estudando.

O impacto da eclosão da Era Moderna tanto em Paris, signo máximo da modernização, quanto no Rio de Janeiro, então capital da República recém-instaurada no Brasil no período denominado *fin de siècle*, é possível perceber na produção de ambos. O conceito de *spleen* é, aqui, uma das pontes

¹⁷ Jornalista, mestra e doutora em Ciências da Linguagem. Professora do Senac SC (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial). E-mail: maiam_78@hotmail.com

entre Baudelaire e Lima Barreto¹⁸.

O choque social causado pela transformação do ambiente urbano e da conseqüente mudança nos espíritos dos habitantes da *pólis* é algo amplamente trabalhado por esses dois *flanêurs* modernos. Ambos observam e imprimem à sua produção as impressões sobre a estrutura tentacular que a modernidade estende sobre a cidade e seus habitantes (*in* CRUZ, 1994, p. 30).

Isso se reflete, conforme destaca Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna* (1978, p. 23), no poeitar moderno, em que é possível vislumbrar mais categorias negativas do que positivas, em um contexto de “anormalidade”, conforme Friedrich aponta. O que é também possível observar na prosa “marginal” do brasileiro Lima Barreto, porta-voz da modernidade no Rio de Janeiro.

Baudelaire, ícone moderno

Em *Tudo o que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade* (1986), Marshall Berman enfatiza que se tivéssemos de apontar um primeiro modernista, Charles Baudelaire seria sem dúvida o escolhido (1986, p. 130). Ele emprega o termo *modernidade* no ano de 1859 para “expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência” [...] (BERMAN, 1986, p. 30). Este, lembra Friedrich (1978), seria o problema da poesia de Baudelaire: a possibilidade de a poesia ser feita em uma civilização dominada pela técnica, na qual a arte, conforme Walter Benjamin, é destituída de sua aura.

O indivíduo, nesse cenário, é tido como “nada”, na medida em que a visão do poeta, para vislumbrá-lo dever tornar-se extra-humana. A desumanização do sujeito lírico seria, para Friedrich (1978, p. 37), “uma necessidade histórica”. Em *Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, Benjamin afirma ser precisamente “a imagem da multidão das metrópoles” que se tornou determinante para Baudelaire (BENJAMIN, 1989, p. 112).

Em *As flores do Mal*, em quase todas as poesias Baudelaire fala a partir do “eu”. Discorre, em seus versos, sobre si mesmo, na medida em que se sabe vítima da modernidade, a qual pesa sobre ele como uma excomunhão. O que também se pode vislumbrar na prosa barretiana.

A modernidade para Baudelaire está intimamente ligada às noções de conflito, de contradição. O conflito configura-se como o centro da vida cotidiana moderna, da vida nas grandes cidades. Com Baudelaire, portanto, estavam lançados os dados à universalização do conceito de *spleen* como

¹⁸ Ao longo do trabalho, em alguns trechos, ao aludir a Lima Barreto, farei uso das iniciais LB.



símbolo tanto de um certo *mal-de-vivre*, que é capaz de levar à rebelião social (no sentido de desafio das convenções e da ética) como no sentido de um insuportável tédio que leva a desprezar tudo à volta (SCRAMIN, 2008).

O marco que faz toda a humanidade urbana uma “família de olhos” extensa faz aparecer os enteados dessa família. As transformações físicas e sociais que tiraram os pobres da vista agora os trazem de novo diretamente ao campo visual de todos os habitantes das metrópoles. O que também é possível perceber em Lima Barreto, ao descrever as mudanças pelas quais passava o Rio de Janeiro, então capital da República que se instaurava.

Entra aqui, também, a noção de decadentismo. “Com uma solidez metódica e tenaz mede em si mesmo todas as fases que surgem sob a coação da modernidade: a angústia, a impossibilidade de evasão, o ruir frente à idealidade ardentemente querida, mas que se recolhe ao vazio” (p. 38). Algo que fica evidente nestes versos de *O cisne*, que Baudelaire dedica a Victor Hugo:

Andrômaca, só penso em ti! O curso de água,
Espelho pobre e triste onde já resplendeu,
De teu rosto de viúva a majestosa mágoa,
O Simoente falaz que ao teu pranto cresceu,
Agora fecundou minha fértil saudade,
Como eu atravessasse o novo Carrossel.
Morto é o velho Paris¹⁹ (a forma da cidade
Muda bem mais que o coração de uma infiel);
Só em pensamento vejo os campos de barracas,
Os fustes aos montões, as cornijas rachadas,
Os muros de um verniz verde, as ervas opacas,
O vago ferro-velho a brilhar nas calçadas.
No outro tempo existiu neste ponto um aviário [...]

Nesse contexto, Baudelaire assume o modelo de poeta decadente. Todos os termos capazes de se incorporarem na retórica da decadência ou do espírito decadente - tédio, nolição, inércia, niilismo, mal-estar-perante-a-morte, náusea, ennui, fastio -, se convocados numa única instância, “dão-nos a exata significação do spleen na estética de Baudelaire e de todos os que o seguiram na poesia e na vida” (SCRAMIN, 2008, p. 02).

A transformação urbana que visava a retirar os pobres de vista agora os lança diretamente ao olhar de todos, conforme Berman (1986): “o interior turbulento de Baudelaire, sua angústia e anseios — toda a sua performance criativa ao representar aquilo que Banville chamou de ‘o homem moderno

¹⁹ Grifo meu.



em sua plenitude, com suas fraquezas, suas aspirações e seu desespero’ — estão completamente fora deste mundo”.

A musa do tempo final

Para Baudelaire, ressalta Friedrich (1978), somente se pode conseguir uma poesia adequada ao destino de sua época captando o noturno e o anormal, escapando à trivialidade do “progresso” sob o qual o tempo final se oculta. Os muros de verniz verde e o ferro-velho que tomou o lugar do aviário dantes existente são índices inequívocos da Era Moderna.

O progresso, na visão baudelaireana, constitui o lugar do conflito, o decaimento progressivo da alma, o predomínio progressivo da matéria. O que se expressa por sua aversão aos jornais manifestou e à “crescente maré democrática que a tudo nivela”. Algo a que, fortemente, também alude LB ao descrever a mediocridade que caracterizava o Jornalismo praticado à época no Rio, cenário de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*.

Nada há tão parecido como o pirata antigo e o jornalista moderno: a mesma fraqueza de meios, servida por uma coragem de salteador; conhecimentos elementares do instrumento de que lançam mão e um olhar seguro, uma adivinhação, um faro para achar a presa e uma insensibilidade, uma ausência de senso moral a toda a prova... [...] Só se é geômetra com o seu placet, só se é calista com a sua confirmação e se o sol nasce é porque eles afirmam tal coisa... E como eles aproveitam esse poder que lhes dá a fatal estupidez das multidões! Fazem de imbecis gênios, de gênios imbecis; trabalham para a seleção das mediocridades (BARRETO, 1909, p. 56).

O moderno é contraditório. Negativo e, ao mesmo tempo, fascinante. O brilho fosforescente das metrópoles, a pobreza à margem. Imagens dissonantes de um cenário, a cidade, na qual o perfume das flores e o odor do alcatrão, a luz do gás e o céu do crepúsculo, a alegria e a lamentação coabitam o mesmo espaço na modernidade “poeticamente galvanizada”, que Baudelaire elogia em Edgar Allan Poe (FRIEDERICH, 1978, p. 42-43).

Para Berman (1986), Baudelaire foi um dos escritores do século XIX que mais contribuiu para dotar seus contemporâneos de sua própria condição de homens modernos. Sua postura ambivalente, pastoral e antipastoral, ao mesmo tempo celebra e critica a modernidade.

Dois dos últimos poemas de Baudelaire *Os Olhos dos pobres* (1864) e a *Perda do Halo* (1865) o consagraram como um dos grandes escritores que brotam da concreta vida de Paris, constituindo imagens primordiais do moderno. A cidade, como grande protagonista da modernidade, passa a ser

pano de fundo do drama da modernização dos espíritos e da volta dos pobres a uma cena da qual estavam à margem no advento do capitalismo.

Possíveis identificações em Lima Barreto

Hall (2006) destaca como marca da modernidade tardia e periférica a fragmentação da identidade do sujeito, até então visto como unificado, o que conferia, ao mundo social, maior estabilidade. Em *Identidade cultural na pós-modernidade*, o autor ressalta que o sujeito vivencia uma crise da identidade. Esta, segundo Hall, é encarada como parte de um processo amplo de mudança, o qual está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos segurança no mundo social (KÖENIG, 2015).

Conforme já explicitiei em minha tese, na atual conjuntura social, as identidades estão sendo “descentradas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas. Para tanto, Hall (2006) distingue três diferentes modos de entender a identidade, quais sejam, sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e – o que interessa investigar no cerne deste trabalho – o sujeito pós-moderno.

O primeiro consiste em um indivíduo percebido como totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, plena consciência e ação. O “centro” desse sujeito é constituído por um núcleo interior. Tal centro vinha à tona pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, e este permanecia essencialmente o mesmo ao longo de sua vida. O centro essencial do eu, nesse âmbito, era a identidade de uma pessoa (HALL, 2006).

Já o sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que o núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente. Isso compõe, para Hall (2006), uma visão “interativa” da identidade e do eu. Aqui, a identidade constrói-se justamente na interação entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior, tido como o “eu real”. Ele, porém, é formado e constantemente modificado pelo diálogo constante com a cultura “exterior” e as identidades com as quais esse indivíduo convivia.

A identidade, nesse ínterim, é o “fio” que costura o indivíduo à estrutura. Estabiliza os sujeitos e os mundos culturais que estes habitam, tornando ambos mais unificados e previsíveis (HALL, 2006). Argumenta-se, entretanto, que são exatamente esses fatores que agora estão em processo de mudança.

O sujeito pós-moderno, nesse cenário, é visto como uma identidade que se fragmenta, tendo entrado em colapso por conta das inúmeras mudanças estruturais e institucionais que estão ocorrendo



no âmbito da pós-modernidade. Cada indivíduo, no contexto da modernidade tardia ou pós-modernidade, é constituído não por uma, mas por diversas identidades ou, nos termos de Maffesoli (2007), de incontáveis identificações. Estas, não raro, são contraditórias entre si.

Hall (2006) pontua que mesmo o processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, marcado pelo fato de não ter uma identidade fixa, essencial ou permanente.

Tal identidade, assim, é definida não biológica, mas historicamente. O sujeito, na pós-modernidade, assume identidades diferentes em momentos diversos, identidades que não são unificadas em torno de um “eu” coerente. “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’ (veja HALL, 1990)” (HALL, 2006, p. 21).

Nesse contexto, portanto, “a identidade plenamente identificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, há o confronto por conta da multiplicidade de identidades possíveis, com cada uma das quais o indivíduo consegue se identificar - ao menos temporariamente” (2006, p. 22).

As sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Essa, aliás, é a principal distinção entre as sociedades tradicionais e as modernas. Anthony Giddens (1991) argumenta que, nas ditas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e eternizam a experiência de gerações.

A interação entre os sujeitos se modifica, tornando-se mais fluida, efêmera e menos circunscrita a padrões estritos. Assim, “enquanto as sociedades modernas funcionavam com base na vigilância e na punição, as pós-modernas, na sedução e na recompensa a baixo investimento [...] a pós-modernidade, na linha de Maffesoli, é a sinergia do arcaico com a tecnologia de ponta” (SILVA, 2006, p. 25). Pode-se aproximar essa relação entre sujeitos à noção de tribalização e a migração da identidade as identificações (múltiplas, sucessivas e efêmeras).

A tradição, nesse contexto, representa um meio para lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro (GIDDENS, 1991).

Principalmente nesse ponto, encontra-se, na visão da pesquisadora, no comentário cômico de Lima em torno da vida social, a incitação da participação do público (mediante a variedade linguística coloquial da qual faz uso), o que, de muitas formas, parece habilitá-lo a ser o porta-voz de uma antiarte. Essa questão foi uma das motivações à hipótese essencial deste trabalho. Tal hipótese se pretende corroborar a partir da análise de uma coletânea de crônicas de LB, *Vida urbana*. Nela, a insatisfação do autor com as mazelas sociais trazidas pelo processo de modernização do Rio de Janeiro, se manifesta.

Fattori (2004, p. 145) argumenta que o conceito de modernidade com que trabalhava a República brasileira excluía tudo que não fizesse parte de uma atmosfera moderna. Intentava-se, desse modo, promover uma ruptura radical com o passado, com o diferente, inclusive com os “frutos” do próprio processo de modernização. “Não obstante, moderno para Lima Barreto seria ‘uma administração democrática, que contemplasse os interesses coletivos e se interessasse em reconhecer a livre expressão de conflitos sociais e políticos’” (FATTORI, 2004, p. 145).

Tais questões convidam “a pensar os fatos históricos em sua multidimensionalidade, na qual convivem, na maioria das vezes, de forma não-pacífica, as tradições do passado, com o presente, o culto e o popular, o moderno e o arcaico” (FATTORI, 2004, p. 150).

Já no entendimento de Maria Cristina Machado (2002), em torno do que Habermas tratou como projeto moderno já destacado anteriormente, Lima Barreto realiza uma espécie de autocertificação da modernidade periférica e tardia, tendo como via a Literatura militante à qual se dedicou.

David Harvey (2012), por sua vez, fala da modernidade como implicando um rompimento violento com toda condição precedente, caracterizada por um processo ininterrupto de rupturas e fragmentações, em seu cerne.

Ainda no que tange à pós-modernidade, Hall (2006, p. 18) faz a distinção entre o que Giddens, Harvey e Laclau dizem acerca do fenômeno. Segundo Hall, os três autores “oferecem leituras um tanto diferentes da natureza da mudança do mundo pós-moderno, mas suas ênfases na descontinuidade, na ruptura e no deslocamento contêm uma linha comum”, sobretudo no que tange à globalização, conforme o teórico.

Ainda sobre o tema, cabe destacar os pertinentes questionamentos feitos à guisa de conclusão por Chevitarese (2008, p. 13). Para ele, “parece radical e mesmo equivocado ver, na dissociação entre modernidade e pós-modernidade, a necessidade de rejeitar o ideal moderno”. Quando, ao contrário, é necessário questionar e reconhecer os pontos positivos da era moderna e não apenas abandonar, em

conformidade com o argumento de Santos (2000), que afirma ser o pós-moderno muito mais extensão do que dissonância com relação ao moderno.

Estariamos, então, vivendo uma crise *da* modernidade, ou seria melhor concebê-la como uma crise *na* modernidade? Não haveria um equívoco em rejeitar por completo o projeto moderno, em função do que teria sido seu *desastre inicial*, i.e, o agigantamento dos sonhos iluministas e a tentativa de *colonização pela ciência*? Tentar “demitir-se” da modernidade não seria, na verdade, aprofundar seus “descaminhos”? Não é possível lutar contra a modernidade repressiva senão usando os instrumentos de emancipação que nos foram oferecidos pela própria modernidade [...] Demitir-se da modernidade é a melhor forma de deixar intata (*sic.*) a modernidade. (CHEVITARESE, 2008, p. 13)

São questões que perpassam a tênue linha entre a modernidade e a pós-modernidade, ainda tão recente e fugidia. Nessa perspectiva, Jameson, em *Pós-modernidade e sociedade de consumo* (1985, p. 12), destaca também que a unidade da pós-modernidade (se é que essa unidade existe), “não se funda em si mesma”, mas na relação de oposição com a modernidade/modernismo, contra os quais ela se investe.

Nesse novo contexto, além da fragmentação do sujeito, a derrubada de fronteiras entre a arte erudita e cultura de massa ou popular, por exemplo, também é uma característica. E talvez nesse ponto a Literatura militante, por meio de sua estética marginal e gramaticalmente “incorreta”, de Lima Barreto se insira como uma tentativa transcendente (*transmoderna*) de manifestar os efeitos da modernização sobre o Rio de Janeiro de seus dias, e, com igual força, sobre si mesmo.

Lima Barreto, *Spleen*

Em seu *Diário íntimo*, Lima Barreto pontua:

Há *cousas (sic.)* que, sentidas em nós, não podemos dizer. A minha melancolia, a mobilidade do meu espírito, o cepticismo que me corrói – cepticismo que, atingindo também as pessoas e cousas estranhas a mim, a minha própria entidade – nasceu de minha adolescência esse sentimento (BARRETO, 1956).

Ao buscar subsídios para este artigo, foi interessante reler um conto escrito pelo pré-modernista Lima Barreto nos idos de 1909, intitulado *Um que vendeu a alma*. Nele, LB emprega o termo *spleen* para descrever o abatimento do personagem por não ter dinheiro. Diante disso, tem a idéia de vender a alma ao diabo em troca de 500 contos de réis. Ao receber a visita de Lúcifer, é questionado pelo mesmo: “que diabo de *spleen* é esse”? E o sujeito responde: “A palavra vai bem, falta-me é o milhão” (BARRETO, 1956, p. 283).

Algo interessante de se perceber é que, tal como Baudelaire, LB exprime a transformação à qual a cidade do Rio de Janeiro é submetida. Lima, tanto quanto Baudelaire, tem uma relação visceral com a cidade. De forma geral, o lado perverso do Capitalismo é observado pelos dois *flanêurs*.

A modernidade, na capital da República, promove mudanças no modo de viver e até mesmo, no modo de ser de seus habitantes. Algo fortemente marcado em Lima. Veja-se, a seguir, trecho da obra *Clara dos Anjos* (1909), na qual o literato faz uma verdadeira cartografia do que passa a ocorrer no entorno na linha do bonde nesse crescente e irreversível processo de modernização pelo qual passa a capital.

Na fisionomia das casas esteriotipam-se as cousas (*sic.*) da nossa história [...] o tráfico de escravos imprimiu ao Valongo e aos morros da Saúde alguma cousa de cubata africana, e a tristeza do cais dos Mineiros é saudade das ricas faluas que não chegam mais de Inhatomirim e da Estrela, peçadas de mercadorias [...] O bonde, porém, perturbou essa metódica superposição de camadas. Hoje, o geólogo de cidades atormenta-se com o aspecto transtornado dos bairros. Não há mais terrenos paralelos; as estratificações inclinam-se; os depósitos baralham-se; a divisão da riqueza e novas instituições sociais ajudam o bonde nesse trabalho plutônico[...] Ondulações concêntricas a esse núcleo encontram as de outro próximo, dando nascimento a uma travessa mal povoada, tristonha, esquecida das autoridades municipais, e que vive anarquizadamente, fora de toda a espécie de legislação, a poucas centenas de metros de outras, apertadas num cinto de posturas (BARRETO, 1956, p. 222).

Ademais, sua própria história familiar, suas dificuldades e a rejeição que sofreu no meio literário da época contribuíram também para o *spleen*, esse *mal-de-vivre* que LB carregou consigo durante toda a existência e o qual ele imprimiu em todo o seu legado, como é possível vislumbrar.

Lima Barreto, nesse contexto, está, de acordo com Leitão (2006, p. 67), “postado ao lado das classes dominadas, empunhando a bandeira dos marginalizados do campo e da cidade, [...] ofereceu-nos talvez uma pista para a interpretação do insólito fenômeno da ‘descontinuidade’ em nossas letras, mimese evidente da truncada e evidente história de nossa vida pública”.

As transformações físicas e sociais que tiraram os pobres da vista agora os trazem de novo diretamente ao campo visual de todos os habitantes das metrópoles. A autora ressalta, ainda, que o progresso, na visão baudelaireana, constitui o lugar do conflito, o decaimento progressivo da alma, o predomínio da matéria. Isso se expressa por sua aversão aos jornais e à “crescente maré democrática que a tudo nivela”. Democracia que não se estende, nesse contexto, às condições de vida nas grandes cidades, nas quais a migração de um grande contingente para as periferias, para as margens, é premente.

Algo interessante de se perceber é que, semelhante a Baudelaire, Lima Barreto exprime a transformação (modernização) à qual a cidade do Rio de Janeiro é submetida. Ambos, conforme



Köenig (2008), mantêm uma visceral ligação com a cidade. De forma contundente, portanto, o lado perverso do Capitalismo é observado pelos dois *flanêurs* (MACHADO, 2002). Baudelaire pontua, ainda, que a vida moderna possui sua beleza. Contudo, esta seria, para o poeta, “inseparável de sua miséria e ansiedade intrínsecas” e “das contas que o homem moderno tem de pagar” (*ibid.*, p. 138). Ele lança, portanto, um olhar de desprezo à vida moderna e ao progresso.

Confluências e dissonâncias

Saturei-me daquela melancolia tangível que é o sentimento de minha cidade. Vivo nela e ela vive em mim (Lima Barreto).

Creio ser necessário destacar a remissão feita por Machado, na obra *Lima Barreto: um pensador social na Primeira República* (2002). Na relação que estabelece entre Lima e a modernidade, de modo geral e entre ele e Baudelaire, de modo particular, a autora trabalha as visões pastoral e antipastoral do poeta da modernidade (BERMAN, 1986, p. 135) de modo muito interessante.

Na visão pastoral, em que Baudelaire insere o artista moderno e sua arte, destaca Machado, Baudelaire enaltece a própria vida moderna e seus atores, sendo esta marcada por imagens brilhantes e pela capacidade de a sociedade moderna tem em gerar “shows de aparência”. Contudo, destaca ficarem os indivíduos - como mais tarde alertaria Guy Debord em *A sociedade do espetáculo* (1949) - cegos para o seu próprio interior.

Pela visão antipastoral, Baudelaire manifesta a respeito do mundo moderno na qual, a meu ver, LB insere-se em diversos aspectos, por seu pessimismo, revolta e tédio frente aos males da modernização. O tema antipastoral emerge pela primeira vez no ensaio de 1855, denominado *Sobre a Moderna Idéia* (sic) *de Progresso Aplicada às Belas Artes*. Aqui, “Baudelaire se serve de uma familiar retórica reacionária para lançar desdém não só sobre a moderna ideia de progresso, mas sobre o pensamento e a vida modernos como um todo” (BERMAN, 1986, p. 134).

Para Baudelaire, destaca a autora, a vida moderna possui uma beleza peculiar e autêntica, a qual, no entanto, “é inseparável de sua miséria e ansiedade intrínsecas, é inseparável das contas que o homem moderno tem de pagar” (BERMAN, 1986, p. 138). Lança desdém sobre a vida moderna e o progresso, ele está preocupado com a “confusão” entre ordem material e ordem espiritual (HERRERO, 2004, p. 2).

Em sua dissertação intitulada *Lima Barreto e Oswald de Andrade nos descaminhos da modernidade* (2004), Danusa Fattori faz um contraponto interessante que tange à modernização da cidade e de seus habitantes, o qual vale a pena destacar. Para a autora, na obra de Lima Barreto,

assim como o homem moderno vive em uma cidade que se transforma constantemente e precisa desenvolver suas habilidades físicas e mentais a fim de sobreviver em meio ao caos [...] em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, Lima demonstra como a modernização da cidade impele à abdicação de valores tradicionais, não raras vezes superiores, ao mesmo tempo em que condena uma parte da população – que sequer pode optar por renunciar ou não aos seus valores, visto desconhecer, e portanto, não compreender os novos a ela impostos -, à segregação. Decorre dessa convicção a seguinte afirmação a respeito da reforma denominada Bota - abaixo: “Era necessário, mas poderia ter sido feita aos poucos” (FATTORI, 2004, p. 121).

As reformas, como a implementada por Pereira Passos no Rio de Janeiro, por exemplo, interrompem os vínculos entre as pessoas e seu ambiente. E LB, nos romances eminentemente urbanos que constrói, demonstra uma preocupação com os rumos que a sociedade poderá tomar a partir disso.

Velloso (*apud* FATTORI, 2004, p. 122) salienta que o submundo, a marginalidade, a boêmia e as ruas formam o espaço expressivo para que se pense a modernidade brasileira, notadamente a do Rio, onde a exclusão social foi vivenciada de maneira mais aguda e atroz.

O mesmo pode se vislumbrar em Baudelaire, no poema em *Os Olhos dos Pobres (Spleen de Paris)*, em que se exprime uma queixa. Em uma tarde, um casal senta-se no café na esquina de um novo bulevar. Neste, o casal se depara com uma família de pobres que observa o brilhante mundo novo. A fascinação não tem conotação “hostil”. “Sua visão do abismo entre os dois mundos é sofrida, não militante, mas resignada” (HERRERO, 2004, p. 02).

Ao contrário do que muitos críticos apregoavam à época, Lima Barreto não fora contrário à modernidade. Contudo, buscava, por meio de sua prosa ácida, do *mal-de-vivre* que de alguma forma manifesta, conciliar *modernidade e cidadania* (FATTORI, 2004, p. 145).

A autora argumenta que o conceito de modernidade com que trabalhava a República brasileira excluía tudo que não fizesse parte de uma acepção moderna. Pretendia uma ruptura radical com o passado, com o diferente, inclusive com os frutos do próprio processo de modernização. “Não obstante, moderno para Lima Barreto seria ‘uma administração democrática, que contemplasse os interesses coletivos e se interessasse em reconhecer a livre expressão de conflitos sociais e políticos’” (FATTORI, 2004, p. 145).



O *spleen*, em Lima, portanto, constata-se a partir do velho incômodo que manifesta e que contagiou, lembra Fattori, grande parte dos escritores nacionais: “o drama do dilaceramento ou ‘o permanente sentimento de inadequação entre a realidade vivida (híbrida) e aquela que se almeja” (2004, p. 149).

Convivendo num espaço em que coabitavam o antigo e o novo, o arcaico e o moderno, o nacional e o estrangeiro, os intelectuais brasileiros - dentre eles o que ora nos interessa, Lima Barreto - elaboram respostas, ora mais ora menos próximas das que advêm dos países centrais.

Tais respostas “nos obrigam a pensar os fatos históricos em sua multidimensionalidade, na qual convivem, na maioria das vezes, de forma não-pacífica, as tradições do passado, com o presente, o culto e o popular o moderno e o arcaico” (FATTORI, 2004, p. 150). LB, nos termos de Habermas (MACHADO, 2002, p. 91), faz uma autocertificação da modernidade periférica e tardia por meio do prisma literário.

É interessante destacar também o que é dissonante em Baudelaire e Lima Barreto no que tange à modernidade. É certo que ambos, por meio da linguagem, buscaram expressar as contradições de seu tempo. Contudo, diferentemente de Baudelaire, Lima não desejava “uma linguagem adaptada aos impulsos líricos da alma ou às modulações do sonho [...] compreendendo a literatura (*sic.*) como um instrumento de comunhão e união entre os homens, desejava uma linguagem que denunciasse os entraves sociais ao conagração humano” (MACHADO, 2002, p. 91)

Além disso, destaca Machado, por estar atento aos aspectos materiais da modernidade, LB desenvolveu um realismo que o aproxima mais do conceito de modernização (enquanto processo) que do conceito de modernismo (enquanto movimento, atitude) que caracterizaria Baudelaire.

Marcado pela atividade jornalística e pela militância que empreendeu no trato com a Literatura, Lima não desenvolve uma forma literária sofisticada, como Baudelaire. Mas não obstante essas diferenças, lembra a autora, as aproximações entre os dois são significativas, visto serem ambos *flanêurs* ante o moderno, tanto em Paris, signo-cidade da modernidade, quanto na capital da República brasileira à *Belle époque*.

No caso de Lima Barreto, o viés antipastoral acerca da vida moderna, como já pontuei anteriormente, manifesta-se por meio da crítica ao sistema recém instaurado, bem como uma certa nostalgia com relação ao passado, caracterizam seu *spleen*. Algo também evidente na poesia de Baudelaire. Característica que também pôde-se perceber como constitutiva da tônica da prosa barretiana.



Referências

- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*: 1881-1922. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. Obras escolhidas – volume 3. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Schwarcz, 1986.
- BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Col. Obras de Lima Barreto. Vol. V. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.
- BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. Col. Obras de Lima Barreto. Vol. XIV. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.
- BARRETO, Lima. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. Col. Obras de Lima Barreto. Vol. I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.
- BARRETO, Lima. *Um que vendeu sua alma*. In: Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá/ Contos. Col. Obras de Lima Barreto. Vol. IV. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.
- BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Col. Obras de Lima Barreto. Vol. IV. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do Mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa* (fragmentos). Disponível em <<http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/charles-baudelaire/index.php>>. Acesso em 10 jul. 2008.
- CHEVITARESE, Leandro Pinheiro. *As razões da pós-modernidade*. In: Análogos. Anais da I SAF-PUC. Rio de Janeiro: Booklink. Disponível em: <http://www.saude.inf.br/artigos/posmodernidade.pdf>. Acesso em 12 out. 2012
- CRUZ, Claudio. *Literatura e Cidade Moderna*: Porto Alegre 1935. Col. Ensaaios. Porto Alegre: EDIPUCRS: IEL, 1994.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000
- FATTORI, Danusa da Matta Duarte. *Lima Barreto e Oswald de Andrade nos descaminhos da modernidade*. Dissertação de mestrado. Disponível em <<http://bdtd.bce.unb.br>>. Acesso em 10 ago. 2008.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades. 1978.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 22 ed. Edições Loyola Jesuítas: São Paulo, 2012.
- HERRERO, Rodrigo. ***Tudo que é sólido desmancha no ar: uma análise do capítulo burguês de Baudelaire***. Disponível em: <http://textoartigopoesiaetc.blogspot.com/2004_08_01_textoartigopoesiaetc_archive.html>. Acesso em 18 jul. 2008
- JAMESON, Frederich. *Pós modernidade e sociedade de consumo*. Disponível em: <<http://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/jameson%20-%20pos-modernidade%20e%20sociedade%20de%20consumo.pdf>>. Acesso em 06 jun. 2019.
- KÖENIG, Marília. *Uma literatura transmoderna: a ética da estética em Lima Barreto, uma análise de Vida urbana à luz da Sociologia Compreensiva*. Tese de doutorado. Unisul: Tubarão, 2015.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin, tradutor de Baudelaire*. Alea, Dez. 2007, vol.9
- MACHADO, Maria Cristina Pereira. *Lima Barreto: um pensador social na Primeira República*. Goiânia: Editora da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Edição revista e atualizada. Tradução de Alípio de Souza Filho. Porto Alegre: Argos, 2001;
- MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Tradução de Francisco Franke Satinelli. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum*. Tradução de Aluizio R. Trinta. Coleção Imaginário Cotidiano. Porto Alegre: Sulina, 2010;



MAFFESOLI, Michel. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2007.

SCRAMIN, Susana C. *Baudelaire e a modernidade*. Artigo. UFSC, 2008.

SILVA, Juremir Machado da. *Tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

[RECEBIDO: 21/10/2017]

[ACEITO 30/05/2019]



FICÇÃO E HISTÓRIA EM A VIAGEM DO ELEFANTE, DE JOSÉ SARAMAGO

FICTION AND HISTORY IN THE ELEPHANT'S JOURNEY, BY JOSÉ SARAMAGO

Adrieli Aparecida Svinar Oliveira²⁰

Gregório Foganholi Dantas²¹

RESUMO

A viagem do elefante (2008), penúltimo romance do escritor português José Saramago, promove a revisão de temas e procedimentos caros a toda sua obra, sobretudo o comentário metaficcional e o modelo do romance histórico pós-modernista. O presente estudo pretende, portanto, compreender como essa narrativa estabelece tal diálogo, considerando como aspectos de análise o discurso metaficcional a respeito da própria escrita romanesca, o comentário sobre a reescrita de episódios históricos e a paródia dos discursos oficiais. São, todos esses aspectos, fundamentais para a configuração do romance histórico pós-modernista.

Palavras-chave: romance português; José Saramago; romance histórico; metaficção historiográfica.

ABSTRACT

The Elephant's Journey (2008), penultimate novel by the Portuguese writer José Saramago, foment the revision of significant themes and procedures to all his work, especially the metafictional commentary and the model of the postmodern historical novel. The present study therefore intends to understand how this narrative establishes such a dialogue, considering as aspects of analysis the metafictional discourse about romanesque writing itself, the commentary on the rewriting of historical episodes and the parody of official discourses. They are, all these aspects, fundamental to the configuration of the postmodern historical novel.

Keywords: portuguese romance; José Saramago; historical romance; historiographic metafiction.

Tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender...

José Saramago

A partir dos anos 80, o romance histórico ressurgiu com muita expressividade na literatura portuguesa. Tais narrativas optam pela revisitação do modelo do romance histórico dos séculos XVIII e XIX, desta vez sob o signo da ironia, da paródia, da revisão da história oficial. Na pós-modernidade, com o advento da Nova História, e com a postura de desconfiança frente às grandes narrativas e de questionamento das instituições, o romance histórico passou a adotar discurso de revisão de fatos e personagens da história dita oficial através da redação de uma versão alternativa, ao mesmo tempo em que questiona continuamente o caráter ficcional dos textos historiográficos, a fragilidade das

²⁰ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (PPGL/UFGD). E-mail: adrieli_svinar@hotmail.com

²¹ Doutor em Teoria e História Literária na área de Literatura Portuguesa pela Unicamp. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (PPGL/UFGD). E-mail: gregorioldantas@ufgd.edu.br



fontes e da própria linguagem, em sua (in)capacidade de representar o mundo.

Em *A viagem do elefante* (2008), Saramago revisita um momento da história de Portugal para reavaliá-lo. Esse momento reavaliado pelo autor é uma viagem ocorrida na Europa do século XVI, quando D. João III e D. Catarina de Áustria resolvem presentear seu primo, o arquiduque Maximiliano, em razão de seu casamento, e escolhem como presente um elefante, Salomão. A narrativa gira em torno da viagem que o elefante precisa fazer para chegar ao seu novo lar, Viena. Salomão, juntamente com seu cornaca, Subhro, ocupam os papéis principais da narrativa, enquanto a realeza, foco da maioria dos relatos oficiais, fica em segundo plano.

Considerando a perspectiva adotada para construção da obra *A viagem do elefante*, buscaremos desenvolver um estudo sobre o conceito de romance histórico, bem como o de metaficção historiográfica, para assim compreender como Saramago desenvolve esses modelos narrativos e qual o ganho estético que advém dessas opções. Levaremos em conta alguns aspectos fundamentais para essa análise, como o discurso metafictional a respeito da escrita do romance, os comentários sobre os episódios históricos e sua reescrita utilizando-se da paródia e da ironia ao tratar desses discursos oficiais. São, todos esses aspectos, fundamentais para a configuração do romance histórico pós-modernista.

Literatura e História: relações

Se observarmos as livrarias, cartazes de cinema, televisão e demais veículos de circulação cultural, perceberemos o quanto são comuns narrativas com personagens e fatos históricos, que remontam ao passado ou se nutrem dele. Embora a aproximação de história e ficção pareça contraditória, essa relação possui um longo percurso na trajetória do homem em sua busca por colocar ordem no tempo e no espaço em que vive para melhor compreendê-lo, e assim, compreender a si mesmo. Esse desejo é alcançado por meio da conquista do registro escrito, seja pela história, que tem como objeto o passado, ou pela ficção, que se apoia na imaginação.

O passado só pode ser acessado por um meio indireto, ou seja, pelos indícios, por meio da linguagem, das narrativas. Ao historiador, cabe dar coerência aos fragmentos do passado, aos seus indícios, a partir das leis internas da historiografia.

O mundo, a realidade e a vida podem se dar ao luxo de ser inverossímeis; neles, tudo pode acontecer, contra todas as expectativas. Na história elaborada pelo homem, não. A história tem de ser verossímil; tem de nos convencer; tem de ser articulada, não é apenas uma coletânea aleatória do que aconteceu a um determinado momento, ou a um certo intervalo de tempo passado. (MIRANDA, 2000, p. 23)



Já no romance, a imaginação é elaborada sem necessidade de seguir imposições: “ele não se sujeita às restrições que os documentos, monumentos, signos e sinais do passado impõem ao historiador (MIRANDA, 2000, p.24). Assim, o romance é, de certa forma, livre, ainda que limitado às contingências de sua forma (como, por exemplo, as do subgênero a que pertence).

Uma ideia que perdurou no estudo das relações entre literatura e história no século XIX diz respeito à associação da história com a verdade, e da literatura enquanto ficção com a mentira. Enquanto à literatura se atribuiu o aspecto performático, e, portanto, mais próximo do inverossímil, à história, tida como compromissada com a verdade e com a escolha de um ponto de vista único, atribuiu-se o aspecto da “documentalidade”, o que lhe conferiu um status de seriedade, de formalidade, por registrar documentalmente os fatos.

Entretanto, aos poucos, essa noção foi perdendo forças, principalmente porque a verdade passou a ser tratada como um signo linguístico, um conceito, “uma figura de retórica cujo quadro de referências não vai além de si mesma, incapaz de apreender o mundo dos fenômenos: a palavra e o mundo, a palavra e o objeto, continuam separados” (JENKINS, 2001, p.57). Nesse sentido, por mais que o historiador se empenhe em buscar a verdade dos fatos que investiga, tal busca será sempre, em certa medida, frustrada, pois é mediada pela palavra, e a palavra não é o acontecimento direto, mas a tentativa de representação do que aconteceu. Essa representação faz parte de uma escolha subjetiva que não acessará a totalidade do passado.

Salienta Antônio Roberto Esteves que,

a representação do mundo e das relações sociais já não é medida por critérios de veracidade ou autenticidade, mas sim pelo grau de credibilidade que oferece. Desse modo, a história e a literatura trilham caminhos diversos mas convergentes, em se tratando da construção de uma identidade que, em última instância, depende do leitor, responsável pela criação dos sentidos do texto, através da decifração. do discurso que maneja (ESTEVES, 2007, p. 13)

Consideradas por esse prisma, as relações entre literatura e história são vistas de maneira mais flexível e consciente. O real passa a ser tomado como uma construção narrativa, e enquanto construção, não está livre da subjetivação da escrita, o que torna impossível a ideia de neutralidade do discurso. Por fim, não significa pensar que a ficção terá o papel de concorrer com a história, ou de substituí-la, “mas sim de observar de que forma e em que medida a convergência dos estudos históricos e literários pode contribuir para revelar e desvelar mecanismos da criação artística” (WEINHARDT, 2002, p. 110). O fato em si só existe *no* e *pelo* discurso, e na busca pela ressignificação do passado, esse é moldado sempre provisoriamente.

No contexto de obras que se voltam para o passado e amparam-se em determinadas matérias

históricas para se construir, encontra-se o romance histórico. Seu surgimento data do decorrer do século XIX e sua origem é vinculada às narrativas de Walter Scott, tendo sido seu mais forte momento no período romântico, mesmo que esse tipo de narrativa que dialoga com a história tenha existido desde a antiguidade. A publicação de romances como *Ivanhoé* (1820) e *Waverly* (1814), ambos de Scott, foram importantes para o fortalecimento e divulgação do gênero.

A respeito do romance histórico Weinhardt assinala que:

Os heróis [...] não são as grandes figuras históricas. Ao romance histórico não interessa repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência. Ele deve fazer com que o leitor apreenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram. (WEINHARDT, 1994, p. 51)

Uma das características mais importantes para a existência dos romances históricos é a utilização de dados verídicos para a construção do ambiente e personagens. Geralmente apresentam um universo específico que possui um ambiente histórico reconstruído como pano de fundo, em que a ação do romance se passa em um passado anterior ao presente do escritor. Os personagens fictícios podem aparecer em primeiro plano, dependendo da convicção do autor, porém as figuras históricas (que realmente existiram) ficam relegadas a papéis secundários, e “estariam lá para ajudar a compor ou contar a história e a situar a época focalizada, agindo de acordo com a mentalidade do seu tempo” (RIBEIRO, 2009, p. 75).

Ao comentar sobre o que diferencia o romance histórico das outras modalidades de romance, Alcmeno Bastos, em *Introdução ao romance histórico* (2007), salienta que a matéria narrada deve ser de extração histórica, a qual já deverá ter passado pelo processo de registro documental, seja na forma escrita ou não, e precisa ter um grau satisfatório de familiaridade para o leitor sobre a história de determinada comunidade. Fazem parte da matéria de extração histórica “os acontecimentos em si, as instituições, os lugares, tudo enfim, que de algum modo contenha historicidade, como tal entendida a memória fixada para os pósteros” (BASTOS, 2007, p. 86). Personagens, acontecimentos, instituições, entre outros, constituem o que o autor chama de marca registrada. Quanto ao grau de familiaridade, varia de uma marca registrada para outra e do repertório de informações de que dispõe o leitor.

Em relação à delimitação do histórico, o autor afirma que “o acontecimento só é verdadeiramente histórico quando reverbera para além da trajetória individual e/ou familiar da personagem” (BASTOS, 2007, p.86). O autor também salienta que a ausência de marcas registradas não torna impossível reconhecer a historicidade no objeto que está sendo representado



ficcionalmente. Nesse caso, Bastos trabalha com supostas marcas registradas, marcas que não correspondem a registros documentais reais, mas por analogia promovem um processo de identificação que provoca um efeito de historicidade ao nivelar em termos diegéticos os personagens, recorrendo à verossimilhança de nomes de figuras e eventos supostamente históricos.

Na maioria dos casos, o romance histórico tende a se fixar em um evento histórico paradigmático que, quando aparece, muda o entorno e a vida dos personagens, como é o caso da Revolução Francesa em *O conto das duas cidades* (1859), de Dickens; o império napoleônico em *A cartuxa de Parma* (1839), de Stendhal; ou a passagem da monarquia para a república em *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis.

A vertente tradicional do romance histórico demonstrava maior preocupação com a verdade histórica, com os documentos, com a ordem cronológica dos acontecimentos. Os pressupostos de verossimilhança e linearidade eram muito valorizados. Existe uma vontade de recontar a história por meio de uma narrativa inserida ficcionalmente em uma determinada época. O romance histórico tradicional promovia uma volta ao passado, porém, não é uma volta com objetivo de subvertê-lo e as alusões a situações históricas serviam para dar “efeito de real”, ou para situar uma ficção literária em determinado contexto histórico.

Nesse sentido, a caracterização dos personagens do romance tradicional que prefigurava eram personagens-tipo e figuras históricas. Os personagens-tipo são aqueles personagens que representam uma determinada parcela, seja uma classe social ou meio. Geralmente a presença desses personagens no romance possibilita refletir sobre as mudanças históricas e as tendências desse momento; nesse caso, é o espaço que define o personagem. Embora a figura do marginal aparecesse, não era o principal foco. As figuras históricas têm como função dar à narrativa o caráter histórico, validando as informações fornecidas. Em *A viagem do elefante* esse mecanismo aparece com personagens históricos como D. João III, D. Catarina, Maximiliano.

A visão positivista do século XIX atribuiu à história um caráter científico e objetivo, porém, com a crescente modernização, os valores positivistas passaram por um momento de intenso questionamento. Na segunda metade do século XX, surgiu então a Nova História, com uma postura revisionista diante do passado. Uma batalha, por exemplo, é apresentada não somente pela perspectiva do general, mas também do ponto de vista do soldado; assim como a colonização da América passa a ser vista de baixo, pelos olhos do colonizado. Com a fragmentação das verdades tidas como absolutas ao longo do século XX, surge a possibilidade de pensar não em verdades definitivas, mas em versões e interpretações. Nesse sentido, a história passa a ser também uma leitura,

uma das perspectivas possíveis, sujeita a revisões.

Com a relativização do conceito de verdade histórica, que nasce “da consciência cada vez maior de ser a escrita histórica uma construção cultural, contaminada, dependente do peso a ser atribuído às fontes, e quase sempre interessada numa versão, em detrimento de outras” (BASTOS, 2007, p. 41), o conceito de fonte também passou por mudanças. Antes se considerava apenas os documentos escritos, visão ampliada primeiro para a tradição oral, para os registros audiovisuais e recentemente para a internet. Essa postura tem a ver com o momento em que nos encontramos, o pós-modernismo.

Segundo Linda Hutcheon (1991), o pós-moderno problematiza nossa cultura atual, as instituições, o senso comum, e a suposta ordem “natural” das coisas, oferecendo respostas provisórias. Deste modo, o “pós-moderno” não deve ser tomado como um simples sinônimo para o contemporâneo. Ela toma como ponto de partida a noção de que o pós-modernismo acontece na maioria das formas de arte e em várias correntes de pensamento. Para a autora,

O pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da “presença do passado”. (HUTCHEON, 1991, p. 20)

Por analogia, o que caracterizaria o pós-modernismo na ficção seria a chamada “metaficção historiográfica”. A autora comenta que com esse termo se refere àqueles “romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Com a metaficção historiográfica e seu caráter revisionista, se torna praticamente impossível que uma mesma figura histórica seja parecida em dois romances diferentes. Ao se referir ao gênero romance, especialmente sobre essa sua forma, a autora comenta que é a narrativa, seja na literatura, na história, ou na teoria, que mais se destaca nos trabalhos sobre pós-modernismo. Para Hutcheon, a metaficção historiográfica agrupa esses três domínios, por isso é muito importante para repensar e reelaborar as formas e os conteúdos do passado, dos quais são grandes exemplos Cem anos de solidão (1967), de Gabriel García Márquez, A mulher do tenente francês (1969), de John Fowles, Vergonha (1983), de Salman Rushie, e tantos outros.

Apesar das discussões em torno do termo, a prática da metaficção historiográfica é apontada por diversos autores como uma nova maneira de se posicionar frente à história e às categorias discursivas clássicas, ao promover ideias de autorreferencialidade, descentralização e pluralidade. Para Helena Kaufman (1991), a metaficção historiográfica se difere do romance histórico do século

XIX não só pela autorreferencialidade, mas também pelo tratamento dado aos personagens. Nessa vertente, os personagens são atípicos e o centro de interesse é deslocado para o que permanecia nas margens da história segundo o relato oficial, como ocorre em *Memorial do convento* (1982).

Em *A viagem do elefante*, o centro de interesse não está focado na realeza e em como se deram as negociações para o arquiduque ser presenteado com um elefante. Não se fala nos procedimentos da viagem ou na perspectiva econômica do deslocamento do elefante. O que se sobressai é a maneira como os personagens marginalizados, Salomão e Subhro, encaram a viagem. A atenção é concentrada no modo como o cornaca vê o mundo, e nas suas opiniões sobre os sentimentos de Salomão, por exemplo.

Segundo Kaufman, “o romance pós-moderno, em vez de fugir da História, de a negar ou destruir, como fazia o Modernismo, revisita-a de uma maneira consciente e, às vezes, irônica” (KAUFMAN, 1991, p. 124). A ironia é uma das estratégias do pós-modernismo para criticar e desacreditar a tradição e age como mecanismo que dá novos sentidos às velhas formas, ao mesmo tempo em que garante que a volta ao passado mantenha uma distância sobre o que já foi dito, funcionando como teorização autoconsciente da arte e da história.

Nesse sentido, Vasconcelos e Peloggio (2003) assinalam que:

Pode-se entender o termo como uma nova conceituação do subgênero, o qual, através da verossimilhança e da autorreflexão, usaria da ironia para quebrar verdades já estabelecidas e que serviriam como base para as obras historiográficas até então, reformulando o romance histórico. O narrador, aqui, é aquele de olhar mais irônico, não conceituador, mas questionador, ao mesmo tempo em que é elo fundamental no distanciamento da metaficção historiográfica e do romance histórico tradicional, pois reflete sobre os acontecimentos passados e não apenas os apresenta ao leitor. (VASCONCELOS; PELOGGIO, 2003, p. 66)

A ironia ficcional está relacionada à desconfiança a que o narrador nos induz, desconfiança com as fontes e com a aceitação de uma verdade única, dando lugar à ambiguidade do discurso. Em relação ao movimento de volta ao passado promovido pela metaficção historiográfica, Linda Hutcheon assinala que “não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (HUTCHEON, 1991, p. 20). A metaficção historiográfica sempre atua dentro das convenções a fim de subvertê-las. Sua configuração dá ênfase na ideia de processo, que faz parte da essência do pós-modernismo. Processo que pode ser entendido como uma negociação com as contradições pós-modernas, e não um produto concluído e fechado de fácil resolução.

A História ficcionalizada n’*A viagem do Elefante*



A viagem do elefante problematiza de várias maneiras o nosso conhecimento sobre a história oficial no seu percurso de narrar, e ao mesmo tempo, exhibe seu processo de escrever ficção. A reflexão sobre a relação presente/passado na literatura e na história permeia toda a constituição do romance. Saramago está retomando temas e procedimentos usados nos anos 80. Segundo Helena Kaufman, referindo-se aos romances dessa década, a evocação do romance histórico acontece na metaficção historiográfica de José Saramago por meio da reconstrução de ambientes e acontecimentos históricos. “Em termos gerais, é uma reconstrução realista, de grande exactidão histórica e celebração do detalhe, em que o autor alcança surpreendente naturalidade e poder imagético” (KAUFMAN, 1991, p. 126).

Saramago se dedica na recriação de ambientes e do quadro de costumes da época, e seu investimento arqueológico cria uma realidade palpável deste momento histórico. A riqueza da descrição dos detalhes pode ser exemplificada, em *A viagem do elefante*, no esmero empregado pelo autor ao descrever o percurso de Salomão de Lisboa à Viena. Em meio a calor escaldante, poeira, tempestade, neve; em trajetos a pé ou de navio, várias cidades pelas quais o elefante teria passado são mencionadas: Lisboa, Belém, Figueira de Castelo Rodrigo, Valladolid, Gênova, Pádua, Trento, Alpes do Tirol, até Viena (ainda que não existam registros seguros da passagem de Salomão e da comitiva por esses locais). Porém, a presença de elementos que contribuem para a formação de um quadro da época não se dá de forma inocente, não permanece apenas no nível da descrição ou evocação do conteúdo histórico, mas sim como parte muito importante estruturalmente na narrativa, que se manifesta na escolha do ponto de vista e dos personagens e na problematização do próprio processo criativo, aberto à interpretação.

Todas essas características desafiam o modelo tradicional de romance histórico possibilitando a reinterpretação da história. Essa nova maneira de olhar para a história leva em conta critérios subjetivos, como “a seleção de documentos e fontes utilizados, o ponto de vista adotado pelo historiador, os métodos escolhidos, os objetivos propostos e até mesmo a própria estrutura narrativa, que pouco difere daquela utilizada pelos romancistas” (ESTEVES, 2007, p. 12). Diante deste posicionamento, a metaficção historiográfica utiliza o conhecimento histórico sobre a época que descreve, mas não pretende com isso fazer um relato objetivo e nem alcançar uma verdade histórica única; pelo contrário, questiona as certezas que até então se sustentavam com os relatos e documentos escritos. Exemplo disso é o que faz o personagem Raimundo Silva em *História do cerco de Lisboa* (1989), ao alterar o fato considerado histórico de que os cruzados invadiram o cerco de Lisboa sob o domínio dos mouros.



É a partir da postura contestadora da centralização, um dos conceitos que, segundo Linda Hutcheon, o romance pós-modernista questiona, que a figura do ex-cêntrico ganha espaço. No pós-modernismo, o ex-cêntrico vem sendo definido como o marginal, aquele que está fora do centro, excluído na sociedade. Essa exclusão se refere a termos amplos como etnicismo, gênero, nacionalidade, raça, sexualidade, que agem na conquista de valores que até então eram negados. Na arte isso se torna visível por meio da valorização do local e do periférico. Saramago se apropria dessa perspectiva ao construir seus personagens em vários romances. É o caso de Blimunda, em Memorial do convento, personagem mística, capaz de ver o interior das pessoas quando em jejum. Seus poderes sobrenaturais representam o elemento maravilhoso. Em História do cerco de Lisboa, Mogueime é um soldado que luta pelos portugueses e se configura como ex-cêntrico. Esse personagem é criado pelo escritor Raimundo Silva, que por sua vez, é personagem de Saramago e ocupa a mesma posição de ex-cêntrico por inserir um “não” onde havia um “sim”.

A viagem do elefante apresenta essa característica da ex-centricidade por ter como personagens principais Salomão, um elefante, e Subhro, um cornaca indiano. Os dois são totalmente atípicos e ex-cêntricos, já que não é comum que uma história seja narrada do ponto de vista de um elefante, ou que dê espaço para um marginalizado, como é o caso do cornaca. Essa atitude mostra que são várias as versões da história possíveis de serem contadas, dependendo de quem conta e do que escolhe tratar. Observe-se, por exemplo, um momento em que as necessidades do animal são colocadas à frente das necessidades do restante da frota:

A minha ideia é que deveríamos nos organizar-nos em função dos hábitos e necessidades do Salomão, agora mesmo, repare vossa senhoria, está a dormir, se o acordássemos ficaria irritado e só nos daria trabalhos, Mas como pode ele dormir, se está em pé, perguntou incrédulo o comandante, Às vezes deita-se para dormir, mas o normal é que o faça em pé, Creio que nunca entenderei os elefantes, Saiba vossa senhoria que eu vivo com eles quase desde que nasci e ainda não consegui entendê-los, E isso porquê, Talvez porque o elefante seja muito mais que um elefante [...]. (SARAMAGO, 2008, p. 45)

Já Subhro é ex-cêntrico por ser um indiano vivendo em Portugal, e depois em Viena, longe de sua terra natal, de sua cultura, de sua língua, teve o próprio nome trocado por Fritz pelo capricho de Maximiliano. Mesmo sendo um cornaca, personagem que dificilmente teria importância nos relatos oficiais em torno da realeza, possui um privilegiado espaço na narrativa. Vários são os momentos em que ele expressa sua opinião, como quando conta a fábula da vaca perdida, ou quando é necessário para os reis, mais ainda quando fala de sua religião, mesmo em um momento em que a inquisição estava em pleno funcionamento.

Além de orientar a perspectiva do romance pelo olhar do ex-cêntrico, as narrativas pós-modernistas também questionam as instituições. No caso de *A viagem do elefante*, isso se dá pelo rebaixamento dos personagens. Saramago faz com que em sua obra os reis percam sua realeza, sejam rebaixados a figuras comuns. Em determinado momento, Dom João recebe a carta de seu primo Maximiliano que continha a resposta sobre a aceitação ou não de Salomão como presente de casamento, porém, a resposta veio em latim, e embora o rei tivesse tido aulas na juventude, sabia que “as inevitáveis dúvidas, as pausas demasiado prolongadas, os mais que prováveis erros de interpretação, iriam dar aos presentes uma mísera e afinal não merecida imagem da sua real figura” (SARAMAGO, 2008, p. 26). Como se vê, o narrador ironiza a capacidade de leitura do rei. Outra forma de o narrador rebaixar as figuras históricas é a maneira e local inusitado do início do romance, sendo que a “extraordinária viagem de um elefante à áustria que nos propusemos narrar foi dado nos reais aposentos da corte portuguesa, mais ou menos à hora de ir para cama” (SARAMAGO, 2008, p. 11).

A religião também é desafiada na figura do padre que pediu ao cornaca que o elefante realizasse um milagre: se ajoelhar frente à basílica. Milagre esse conseguido por muito ensaio em que o cornaca tentava ensinar o elefante a se curvar sem deitar:

Chegado à porta da basílica, perante uma multidão de testemunhas que por todos os tempos vindouros irão certificar o milagre, o elefante, obedecendo a um ligeiro toque na orelha direita, dobrou os joelhos, não um, com o que já se daria por satisfeito o padre que viera com o requerimento, mas ambos, assim se vergando à majestade de deus no céu e dos seus representantes na terra. Solimão recebeu em troca uma generosa aspersão de água benta que chegou a salpicar o cornaca lá em cima, enquanto a assistência, unanimemente, caía de joelhos e a múmia do glorioso santo antónio estremecia de gozo no túmulo. (SARAMAGO, 2008, p. 179)

Depois do milagre realizado, todos ficaram impressionados com a santidade de Salomão. Tanto, que Subhro passou a comercializar o pelo do elefante como cura para qualquer tipo de enfermidade. Em outros momentos, passagens religiosas também são satirizadas, como em “se lázaro ressuscitou foi porque lhe falaram com bons modos, tão simples como isto” (SARAMAGO, 2008, p. 229).

Em *A viagem do elefante*, é o narrador onisciente intruso que controla a narrativa, conhece as motivações e pensamentos dos personagens, faz observações sobre tudo e todos, muitas vezes irônico, e também se debruça sobre o próprio processo de escrever, como acontece na passagem abaixo em que a linguagem faz parte de suas preocupações:

Não sabia que entre os subordinados havia dois amantes dos pombos, dois columbófilos, palavra talvez ainda não existente na época, salvo porventura entre iniciados, mas que já devia a andar a bater às portas, com aquele ar falsamente distraído que tem as palavras novas, a pedir que as deixem a entrar. (SARAMAGO, 2008, p. 112)



No trecho apresentado o narrador fala sobre a escolha das palavras, preocupado com anacronismos na linguagem. As considerações do narrador podem oscilar desde as mais banais até as mais complexas. Essas intromissões são digressões, ou seja, momentos em que o narrador desvia do enredo para tecer comentários sobre a vida, os costumes, a moral, que podem ou não estar ligados com a história narrada. Ao fazer digressões, incorpora elementos metaficcionais e, em muitos casos, as digressões possuem caráter quase ensaísticos, já que discutem o próprio estatuto da ficção.

O caráter ensaístico das digressões no romance faz com que a narrativa não siga uma linearidade, e que não haja preocupação apenas com os acontecimentos que envolvem os personagens. Juntamente com a descrição da viagem do elefante enquanto caminho a ser percorrido, há o caminho ficcional sugerido pela leitura da obra. A sugestão desse percurso se dá por meio de pistas que são distribuídas ao longo da narrativa e que revelam os trâmites do fazer ficcional. O trecho a seguir exemplifica isso:

Reconheça-se, já agora, que um certo tom irônico e displicente introduzido nestas páginas de cada vez que da Áustria e seus naturais tivemos de falar, não só foi agressivo, como claramente injusto. Não que fosse essa a intenção nossa, mas, já sabemos que, nestas coisas da escrita, não é raro que uma palavra puxe por outra só pelo bem que soam juntas, assim muitas vezes se sacrificando o respeito à leviandade, a ética à estética, se cabem num discurso como este tão solenes conceitos, e ainda por cima sem proveito para ninguém. Por essas e por outras é que, quase sem darmos por isso, vamos arranjando tantos inimigos na vida. (SARAMAGO, 2008, p. 173)

Ao longo de toda a narrativa, o comportamento do narrador intruso observado no trecho acima permanece por meio de digressões. Quando comenta sobre suas escolhas, o narrador aproxima o leitor da obra, ao mesmo tempo em que chama a sua atenção para seu status de ficção. Os modos de funcionamento da linguagem são colocados em jogo. O leitor tem contato não apenas com a ficcionalidade, mas com os artifícios literários dos quais o autor se utiliza. O narrador está sempre explicando suas preferências como escritor, expondo o processo construtivo e constitutivo da obra e comentando sua organização.

Outro debate contemporâneo importante acontece em relação às margens e às fronteiras das convenções sociais e artísticas. Tornou-se mais difícil falar em fronteiras entre romance e autobiografia, romance e história. Linda Hutcheon cita *O Nome da Rosa* (1980), de Umberto Eco, como exemplo de narrativa em que não prevalece apenas um discurso, já que a obra apresenta o discurso histórico-literário, o teológico-filosófico e o popular-cultural. Algumas fronteiras a serem desafiadas são as fronteiras entre ficção e não ficção, vida e arte, problemática refletida pela autoficção, escrita que joga com as margens de gênero. Em *A viagem do elefante*, as questões

temáticas e formais da metaficção repercutem na fronteira de gênero entre literatura e história. Quando segue um tom mais ensaístico, o narrador reflete sobre a linguagem e a constituição da obra enquanto literatura, em outros momentos, porém, opera com elementos históricos na tentativa de reproduzir o cenário do contexto histórico em que se insere.

Além das indagações "fronteiriças", a maioria dos textos pós-modernistas são contraditórios e especificamente paródicos em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos. Saramago, em *A viagem do elefante*, parodia um gênero anterior, que é o romance histórico tradicional. Segundo Linda Hutcheon, a paródia é muitas vezes irônica e incorpora e desafia aquilo que ela parodia. Isso acontece na obra quando Saramago cria um narrador irônico que joga com as noções de originalidade e autenticidade. O autor cria um romance com as características do gênero romance histórico, como personagens históricos, base real, mas ao mesmo tempo traz personagens ex-cêntricos e muda o ponto de vista da narração tendo como foco o marginalizado, diferente do gênero anterior.

A noção de perspectiva também é desafiada pelo pós-modernismo, o que ocorre quando a continuidade e o fechamento histórico e narrativo são contestados a partir de dentro, pela escolha do narrador, sem que haja uma narrativa mestra natural, elas só existem porque são construídas. Tanto o historiador quanto o ficcionista são narradores de acontecimentos e o acesso ao passado só acontece no nível discursivo. Vejamos um trecho que promove um olhar reflexivo ao passado e qual a postura do narrador diante dele:

O passado é um imenso pedregal que muitos gostariam de percorrer como se de uma autoestrada se tratasse, enquanto outros, pacientemente, vão de pedra em pedra, e as levantam, porque precisam de saber o que há por baixo delas. Às vezes saem-lhes lacras ou escolopendras, grossas roscas brancas ou crisálidas a ponto, mas não é impossível que, ao menos uma vez, apareça um elefante, e que esse elefante traga sobre os ombros um cornaca chamado Subhro, nome que significa branco, palavra esta totalmente desajustada em relação à figura que, à vista do rei de Portugal e do seu secretário de estado, se apresentou no mercado de Belém, imunda como o elefante que deveria cuidar. (SARAMAGO, 2008, p. 11)

Esse trecho pode ser entendido como uma metáfora do modo de Saramago escrever. Quando o autor olha para esse evento da história oficial, tem a opção de escrever de forma linear, “percorrer como se de uma autoestrada se tratasse”, ou pular de pedra em pedra, para “saber que há por debaixo delas” e talvez encontrar um elefante. Assim, podemos pensar que o passado não precisa ser linear, ou totalmente claro, não precisa e talvez não seja. Nesse trecho, a reflexão do narrador versa sobre um passado não mais instituído ou certo. O que era tido como central não é agora natural ou legítimo, mas temporário.

Ao refletir sobre o passado, a condição pós-moderna afeta o que entendemos por história. “É esse tipo de questionamento auto comprometedor que deve permitir à teorização pós-modernista desafiar as narrativas que de fato pressupõem o status de ‘mestras’, sem necessariamente assumir esse status para si” (HUTCHEON, 1991, p 28).

O pós-modernismo pode ser caracterizado pela “morte dos centros” e pela incredulidade nas “metanarrativas”. As grandes narrativas estruturadoras que davam significado à ordem das coisas perderam a vitalidade. Com a ausência dos centros e as metanarrativas ruídas, as condições do pós-modernismo produzem múltiplos relatos históricos, sobrepostos e com fronteiras irregulares.

Assim como o processo autorreflexivo de Saramago revela os mecanismos da escrita e reflete sobre o passado, ao falar da história a reflexão permanece no sentido de desconstrução e reconstrução, por meio da ficção. Entretanto, toda volta ao passado é nebulosa e vaga. Sabendo que a história é ideologicamente posicionada, o elemento do discurso histórico, o compromisso ideológico, aparece no romance em momentos como no exemplo abaixo, em que a história é apresentada como escolha, que realmente é, longe de encontrar nesse processo a parcialidade:

No fundo, há que reconhecer que a história não é apenas selectiva, é também discriminatória, só colhe da vida o que lhe interessa como material socialmente tido por histórico e despreza todo o resto, precisamente onde talvez poderia ser encontrada a verdadeira explicação dos factos, das coisas, da puta realidade. Em verdade vos direi, em verdade vos digo que vale mais ser romancista, ficcionista, mentiroso. Ou cornaca, apesar das descabeladas fantasias a que, por origem ou profissão, parecer ser atreitos. (SARAMAGO, 2008, p. 225)

A ideia de parcialidade na história está ligada ao pensamento de que o passado pode ser recriado objetivamente e comprovado por relatos documentados. A “verdade” é um termo muito utilizado no cotidiano pelo senso comum. A partir do momento em que o vínculo entre palavra e mundo foi desconstruído e tornou-se arbitrário, a verdade passou a ser entendida como criação e não como uma descoberta. A representação total do mundo por palavras não é possível. Assim, o que se entende como verdade depende de quem tem o poder para torná-la válida: ela é produzida e sustentada por sistemas de poder. Na história, a verdade serve para legitimar ou não determinada interpretação.

Um exemplo muito interessante dessa colocação n’*A viagem do elefante*, diz respeito ao fato de Subhro ser um indiano vivendo em Portugal, já batizado e, portanto, convivendo com o cristianismo, logo, oposto aos deuses cultuados pela fé hinduísta. Em vários momentos da narrativa, o cornaca fala de seus deuses em pé de igualdade com o cristianismo, não se intimidando com a inquisição. Sua postura é a de mostrar como as religiões são equivalentes, são construções simbólicas criadas pelo homem ao longo da existência da humanidade.



Subhro confronta a figura de Jesus Cristo e Ganeixa, ambos ícones de suas respectivas tradições religiosas. O primeiro nasceu de uma virgem, foi morto e crucificado pelo seu povo. O segundo, foi gerado por sua mãe Parvati sem a intervenção de um homem, como Jesus. Sua mãe o modelou em forma de um rapazinho com a pasta do sabão que utilizaria para o banho. A deusa deu vida ao boneco e lhe pediu para não permitir a entrada de ninguém em sua casa. Quando Siva, seu marido retornou, foi barrado por Ganeixa, e após uma batalha, Siva cortou-lhe a cabeça. Ao ver seu filho sem vida, Parvati ordenou a Siva que lhe devolvesse a vida, mas como a cabeça voou para longe com o golpe, a solução foi substituir a cabeça de Ganeixa pela cabeça do primeiro ser vivo que fosse encontrado, desde que estivesse com a cabeça na direção do norte. A cabeça encontrada foi a de um elefante, e assim ressuscitou depois de morto, o deus Ganeixa.

Quando Subhro contou a história do nascimento de Ganeixa, os soldados duvidaram dele, dizendo ser esta uma história da carochinha, ao que ele respondeu: “Como a daquele que, tendo morrido, ressuscitou ao terceiro dia” (SARAMAGO, 2008, p. 73). A postura do cornaca indica que no final das contas, talvez seja tudo a mesma coisa, o que muda é qual deus cada povo escolhe para seguir e a maneira como as histórias são contadas para cada povo. O trecho abaixo representa bem essa condição:

Porque tudo isto são palavras, e só palavras, fora das palavras não há nada, Ganeixa é uma palavra, perguntou o comandante, Sim, uma palavra que, como todas as mais, só por outras palavras poderá ser explicada, mas, como as palavras que tentaram explicar, quer tenham conseguido fazê-lo ou não, terão, por sua vez, de ser explicadas, o nosso discurso avançará sem rumo, alternará, como por maldição, o errado com o certo, sem se dar conta do que está bem e do que está mal. (SARAMAGO, 2008, p. 71)

Depreende-se daí que o que está no centro enfrenta a imprevisibilidade das leituras e o reconhecimento de que essas interpretações não estão ocupando esse lugar por serem verdadeiras, ou únicas, mas porque estão alinhadas com o pensamento dominante que as legitima, estabelecendo relações entre poder e saber. Além de chamar a atenção para o papel do ex-cêntrico, do marginal, da fronteira, de todos os aspectos que ameaçam a ilusão de segurança dos centros, os romances pós-modernistas revelam a responsabilidade dos historiadores e romancistas nas representações e significados criados em suas obras.

Considerações Finais

Quando se trata de obras ficcionais com fundo histórico, é preciso levar em conta que as fronteiras entre historiografia e ficção são bastante flexíveis e parecem ter encontrado nas últimas décadas muitos pontos de intersecção que indicam a possibilidade de uma redefinição do que é história e do que é ficção. Sabe-se que o material histórico, a leitura de fatos considerados passados, permeia a construção ficcional desde suas primeiras manifestações, porém, essa relação vem ganhando novos contornos e a história volta à cena como um discurso, e enquanto discurso, uma construção humana, e não resultado de acontecimentos naturais como se acreditava.

A mudança de perspectiva ao tratar da relação entre literatura e história assumida pelos romances pós-modernistas aproxima-os da chamada metaficção historiográfica, proposta por Linda Hutcheon, grupo do qual *A viagem do elefante* também participa. Em sua estrutura fragmentada e reflexiva, esses romances transformam a história em ficção e a ficção em história. A metaficção historiográfica pode confirmar, reformar ou negar a fronteira que separa a ficção do registro de realidade e assim demonstrar que verdades e valores são resultado de negociações sociais, de convenções e escolhas políticas.

A viagem do elefante é uma metaficção historiográfica que se funda na elaboração da uma História contada através dos marginalizados da historiografia oficial. A escolha dos elementos narrativos na obra apresenta visões diferenciadas da história, preenchendo ficcionalmente as lacunas da viagem histórica do elefante ocorrida por volta de 1551, deixando cair por terra a ideia de uma verdade absoluta do passado. Usufruindo do direito de ficcionalizar os fatos, Saramago promove a reescrita de um episódio histórico e cria um romance pós-moderno que não limita as possibilidades de leitura e interpretação do texto, diferente dos romances históricos tradicionais que apresentavam uma história com começo, meio e fim.

Nessa obra, tudo pode ser questionado, os fatos, as instituições; o romance não se mostra preocupado em explicar ou dar respostas acabadas, ele subverte e problematiza aquilo que era oferecido pelos romances históricos tradicionais e o senso comum como certo e já estabelecido. Essa atitude questionadora dos romances pós-modernos, que é observada no texto de *A viagem do elefante* e na sua estrutura, além de permitir ao leitor a construção de uma interpretação própria sobre o que é narrado, apresenta autoconsciência em relação aos processos literários envolvidos na sua criação. Essa forma de escrita, que reflete sobre si mesma, não oferece respostas prontas, sugere questionamentos e reflexões que não levam a soluções, e sim a outras indagações. Ao promover o movimento de olhar para si mesma também sugere que se olhe para a história oficial como matéria de reflexão, e como um campo que pode ser sempre reformulado e revisto criticamente.



Referências

- BASTOS, Alcmemo. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2007.
- BASTOS, Alcmemo. *Ficção e história: retomada de antigo diálogo*. *Revista Letras*. Curitiba, n. 58, p. 105-120. jul./dez. Editora UFPR, 2002.
- ESTEVES, Antonio Roberto. *Ficção e História: leitura de romances contemporâneos*. Assis, SP: Editora da UNESP, 2007.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.
- JENKINS, Keith. *A história repensada*. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Contexto, 2001.
- KAUFMAN, Helena. A metaficção historiográfica de José Saramago. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n° 120, p. 124-136, abril- junho, 1991.
- MIRANDA, José Américo. Romance e história. In: *Romance Histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte, UFMG, 2000.
- RIBEIRO, Rejane de Almeida. Aspectos dos romances históricos tradicional e pós-moderno. *Scientia FAER*. Olímpia-SP, Ano 1, v. 1, 2º Semestre, 2009.
- SARAMAGO, José. *A viagem do elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- VASCONCELOS, Arlene; PELOGGIO, Marcelo. Aspectos estéticos do romance histórico. *Revista ContraPonto*. Belo Horizonte, n. 4, v. 3, 2013.
- WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. *Revista Letras*. Curitiba, n.43, p.49-59. Editora UFPR, 1994.
- WEINHARDT, Marilene. Ficção e história: retomada de Antigo diálogo. *Revista Letras*. Curitiba, n. 58, p. 105-120. jul./dez. Editora UFPR, 2002.

[RECEBIDO 27/09/2017]

[ACEITO 08/05/2019]



COTIDIANOS CALEIDOSCÓPICOS EM LOBO ANTUNES

KALEIDOSCOPIC DAILY LIVES IN LOBO ANTUNES

Rodrigo Ordine²²

RESUMO

O presente artigo objetiva debater como os romances *O manual dos inquisidores* (1998) e *A morte de Carlos Gardel* (1994), do escritor português António Lobo Antunes, constroem e desenvolvem, através das personagens João e Álvaro, respectivamente, uma compreensão da realidade social onde estão inseridos por meio de um cotidiano objetivado. Essa hipótese será debatida com o auxílio de pressupostos da Teoria da Literatura e da Sociologia do Conhecimento de Peter Berger e Thomas Luckmann (1991), procurando, ainda, problematizar como os processos de memória interferem nos discursos que institucionalizam a realidade, transformando, inclusive, memórias em objetos cotidianos.

Palavras-chave: Cotidiano; Memória; Realidade; António Lobo Antunes.

ABSTRACT

The present paper intends to discuss how the novels O manual dos inquisidores (1998) and A morte de Carlos Gardel (1994), by the Portuguese writer António Lobo Antunes, construct and develop, through the characters João and Álvaro, respectively, an understanding of the social reality where they are inserted through an objectified daily life. This hypothesis will be debated with the assumptions of Theory of Literature and of Peter Berger and Thomas Luckmann's Sociology of Knowledge (1991), trying to further problematize how the processes of memory interfere in the discourses that institutionalize reality, including transforming memories in everyday objects.

Keywords: Daily lives; Memory; Reality; António Lobo Antunes.

As obras literárias, de maneira geral, têm sido vistas há muito como capazes de estabelecer uma relação bastante interessante com o mundo que as rodeiam, não só dependendo dele, mas também o representando, analisando, criticando e até o performatizando. Nesse sentido, o “real” ou a “realidade” são bases necessárias para o olhar literário que, de alguma forma, procura lhes dar sentido. E essa “realidade” é, muitas vezes, percebida mais objetivamente através do cotidiano, dos fatos banais e corriqueiros do dia a dia.

O cotidiano tornou-se, assim, um conceito a ser investigado e estudos dedicados à sua compreensão (especialmente nas áreas da Sociologia do Conhecimento e do Construtivismo Social) têm sido incrementados à medida que estudiosos procuram exemplificar como nossa realidade – ou o que apreendemos como realidade – é composta de uma inumerável quantidade de possibilidades interpretativas mediante a tentativa de “olhar” o cotidiano e toda a massa de objetos que o permeiam.

²² Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), e-mail: ordine@unilab.edu.br. Este artigo apresenta resultados parciais do projeto de pesquisa desenvolvido por mim na Universidade do Estado do Mato Grosso (UNEMAT) durante a realização do Estágio Pós-Doutoral pelo PNPd/CAPES (2016-2017).



Trabalhos sobre a segunda metade do século XIX demonstram como a necessidade de se conhecer a sociedade e a realidade era algo presente na vida de estudiosos de diversos campos do saber daquele século e dos períodos subsequentes, já que compreender a realidade – segundo o olhar dos oitocentos – era descrever como aquela sociedade vivia, quais seus costumes, que objetos eram utilizados e com qual função, a fim de compreender e interpretar a realidade circundante. Enfim, apreender a realidade era apreender o real através do exterior.

Entretanto, ao se entender a realidade que nos cerca como uma construção proposta por indivíduos sociais ao imprimirem sentido numa série de hábitos que se tornam institucionalizados e plenamente identificados com esse indivíduo, a obra literária passa a ser uma construção que analisa um outro modo de construção, o mundo que conhecemos como real e habitualmente repetido como cotidiano. Assim, o cotidiano é, ao mesmo tempo, campo fértil para que analisemos como os detalhes de um mundo significativo são representativos de uma alternância específica, isto é, a escolha semiconsciente de um campo simbólico para que um “mundo real” seja identificado como verossímil e pertinente.

Para percebermos como esse cotidiano e esse “real” são performatizados por obras literárias, analisaremos duas personagens de dois romances do autor português António Lobo Antunes, a saber: João, de *O Manual dos Inquisidores* (1998); e Álvaro, de *A Morte de Carlos Gardel* (1994).

Do olhar panóptico ao detalhe

O termo panóptico ganhou notoriedade após o trabalho que Michel Foucault fez em *Vigiar e punir* (1975) a partir do conceito já existente de Jeremy Bentham. Embora o estudo de Foucault seja profundo e instigante, não é essa abordagem que faremos aqui. Utilizaremos do recorte proposto por Margaret Cohen (2001), que se dedica, entre outros assuntos, a pensar a representação panóptica do gênero panorâmico.

Sendo assim, inicialmente, dois pontos do trabalho de Margaret Cohen (2001) serão levados a uma consideração maior: a proposta de que o texto panorâmico (advindo do que Walter Benjamin chamou de literatura panorâmica²³, isto é, uma literatura que parte da experiência do dia a dia com mínimas pretensões estéticas transcendentais, caracterizando o gênero cotidiano, composto de obras que procuravam dar uma visão engenhosa e divertida do presente, a fim de caracterizar uma

²³ Verificar em BENAJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.



“realidade” vivida no século XIX) seria caracterizado por uma construção da temporalidade como transformação – expansão e inovação – e justificada pela maneira como os textos panorâmicos se unem numa obra através de uma descontinuidade que seria capaz de captar as descontinuidades existentes na percepção pelos sentidos (visto que, num exemplar de textos panorâmicos, temos a presença de muitos autores que não necessariamente compõem seus textos seguindo uma continuidade a partir de seu antecessor, assim como a própria característica de uma obra escrita por muitos autores diferentes).

Segundo, será interessante observar como essa temporalidade, em sua efemeridade, transporta para o cotidiano, principalmente para os objetos do cotidiano, uma força simbólica altamente atenuadora da necessidade material, através da satisfação psíquica do desejo, tornando o objeto um símbolo concreto de possibilidade de bem estar (muito embora momentâneo) que reside no caráter do próprio gênero do cotidiano: a justaposição de unidades distintivas mínimas. Tais unidades podem ser desde um local geográfico, um evento histórico do passado, um costume ou, até mesmo, um discurso e estão presentes nos textos panorâmicos como características de uma instabilidade referencial produzida por códigos representacionais em mudança constante dentro do escopo de um fluxo narrativo.

Uma das características do gênero panorâmico, segundo Cohen (2001), é a representação panóptica, isto é, um olhar que aborda variados fenômenos, numa mesma narrativa, sobre uma sociedade determinada, que variam de pessoas e lugares típicos, costumes e hábitos, preferências, peculiaridades de comportamento até memórias, num movimento de descrição e classificação. O detalhe, sobretudo os visíveis, é eleito como aquele capaz de favorecer ao leitor o acesso à materialização da realidade de uma sociedade, ao mesmo tempo que a análise desse detalhe serve como chave para se compreender as relações sociais que estruturam o presente, o cotidiano, gerando o já conhecido “efeito de real” (BARTHES, 1988).

Contudo, na escolha de um detalhe a ser enfatizado, reside um processo altamente complexo de seleção, através do qual o “olhar” do observador reserva-se o direito de guiar a atenção do leitor e, posteriormente, a atribuição de significado para aquele detalhe, aquele objeto, gerando uma precisão factual e também um pacto de realidade, que pode ser sintetizado por um exemplo como: “O uso de pince-nez só era feito por aqueles senhores da alta sociedade e não usá-lo (mesmo que não houvesse necessidade) os poria num extrato social mais inferior do que aquele que eles realmente ocupavam. Era assim.”. Ou então uma descrição pormenorizada de como os próprios senhores da alta sociedade se cumprimentavam, o que permitira perceber, somente pela percepção dos gestos, quem

era ou não daquela alta sociedade.

O “pince-nez”, o cumprimento e outros detalhes da vida cotidiana, então, eram objetivados como concretudes, chaves de conhecimento e apreensão de como era a realidade. Entretanto, ao se dizer que “era assim” ou “nós éramos assim”, há a necessidade de uma voz que afirme tal comportamento ou o uso de determinado objeto, e a narrativa desse comportamento ou de como tal objeto era usado necessita, por conseguinte, de uma memória que tenha apreendido o fato, seja como experiência do vivido, seja como narrativa de segunda geração, conhecida porque o “meu pai disse que era assim” ou ainda numa narrativa, a princípio, desconectada de uma fonte: “sabe-se que era assim”.

Hoje, sabe-se que há um aumento na defesa de conceitos que nos permitem relacionar funcionalmente os processos para estabelecer, consolidar e ativar as estruturas cognitivas, mais ou menos estáveis, com o processo global da cognição, para explicar os fenômenos da memória e da recordação como atividades cognitivas e, em consequência, para tratá-los como processos construtivos. Dessa vertente, surge a opinião de que a memória não tem por função primária a conservação de acontecimentos passados, mas permitir ao homem atender às necessidades do presente.

Memória, realidade e suas construções cotidianas

Na rotina social diária, os seres sociais interagem entre si em relações dialógicas, procurando não só manter o real conhecido, mas também estipular relações contingenciais através das quais o ato comunicativo abre espaço para diferentes tipos de construções que, além de dar caráter palpável à realidade que nos cerca, sugere a possibilidade de diferentes escolhas entre mundos outros que, de certa forma, coexistem com outros ainda, num movimento espiralado e infinito de possibilidades de construções simbólicas.

No romance *A Morte de Carlos Gardel* (1994), por exemplo, percebemos que as interações entre as personagens se dão, muitas das vezes, num movimento pseudo-contingencial, ou seja, não apresentando, entre indivíduo A e B, uma interação fértil, já que não possibilita o crescimento e/ou resposta de maneira criativa e realmente contingencial.

As constantes repetições de falas e sucessivas iterações trazem à tona a noção de um ato dialógico em que o outro (o receptor) parece ser destituído de valor significativo, gerando uma manutenção da realidade cotidiana muito mais centrada na contingência de um emissor, que

supervaloriza o seu dizer como aquele único capaz de imprimir sentido e manter o “real” de maneira a satisfazer necessidades do presente, principalmente frente à contraposição ao passado. Obviamente, entretanto, é uma ilusão acreditar na possibilidade de construção de um “real” somente como fruto de uma contingência individual, sem interação face a face. Tanto o é que muitas personagens irão se debater com o outro e as construções de si, sobre si e sobre o outro, através do encaminhar da narrativa antuniana, vendo-se a si e aos outros como uma miríade muitas vezes desfocada, ambígua, sobreposta e confusa. Atos reiterados de construção do passado, nesse contexto, colocam-se como uma alternância²⁴ quase desesperada de se interpretar frente a um mundo construído por si, mas não muito adequado, à primeira vista, aos mundos dos outros que fazem parte dessas interações face a face. O excerto abaixo pode nos ilustrar como esse processo se dá:

Lembro-me de um dia diferente do de hoje, com chuva, o frio grelava-me os ossos até eu entender que não era o frio que me transia, era a cara sem feições emergindo do espelho, até eu entender que fizera um filho a uma estranha, entender que não gostava dela, não gostava do cabelo demasiado louro, da pele demasiado branca, do tabaco que impregnava os recessos de memória, a infância, o meu avô, o cachorro, a Avenida Gomes Pereira, o loendro: (...) (ANTUNES, 1994, p. 18).

Nesse fragmento do primeiro relato de *A Morte de Carlos Gardel*, a personagem Álvaro estabelece um ato monológico de reflexão dentro de dois planos simbólicos iniciais, o presente e o passado e, sucessivamente, de outros planos simbólicos dentro desses últimos maiores.

No presente, a personagem inicia uma injunção de memória para, baseado numa sensação causada por um dia cotidiano, lembrar de um passado marcado pelo dia em que percebe não mais amar sua esposa, bem como a torrente de outras sensações de memória advindas de outros eventos cotidianos, como traços físicos da esposa, da infância, do avô, da cidade...

Além dessa ideia de uma “realidade” não mais agradável, necessitada de reinterpretação, vê-se, também, que a memória não existe em nenhum outro lugar a não ser no estado atual de consciência e em nenhum outro tempo a não ser na hora de sua realização no sistema nervoso. As memórias não são, por conseguinte, lembradas de algum lugar, mas são geradas com base na auto-

²⁴ O termo “alternância” provém do inglês “*alternation*” e configura-se como termo técnico, referente à teoria desenvolvida por Peter Berger e Thoman Luckmann (1991). Basicamente, refere-se à escolha semiconsciente de indivíduos por mundos simbólicos que a ele foram apresentados. Não se pode confundir com “alternância” que, dentro da teoria, pressuporia uma mudança consciente entre alternativas, enquanto alternância pressupõe uma adequação, adaptação, nem sempre relacionada com opções conscientes. A condição social mais importante para alternância é a disponibilidade de uma estrutura efetiva de plausibilidade, isto é, uma base social servindo como o “laboratório” da transformação. Essa estrutura de plausibilidade será mediada para o indivíduo pelos outros indivíduos, com os quais ele deve estabelecer uma forte identificação afetiva. A alternância, então, envolve uma reorganização do aparato dialógico. Os padrões no diálogo significante mudam e, no diálogo com os novos outros significantes, a realidade subjetiva é transformada. O protótipo histórico da alternância é a conversão religiosa.



estimulatividade ou autorreferencialidade do sistema nervoso e acionadas pela atividade das estruturas neuronais como memórias na consciência humana. Logo, nossas memórias não nos fazem conscientes dos acontecimentos passados, mas apenas nos conscientizam daquelas ideias que são assim identificadas, na situação presente, como expressão consciente de acontecimentos passados e, muitas vezes, essas memórias cumprem o papel de gerar adaptabilidade a uma situação presente não mais identificável.

Um exemplo de como a obra literária pode trabalhar esses processos construtivos é a passagem de um dos relatos de João, protagonista de *O Manual dos Inquisidores* (1998), quando, frente a uma pergunta sobre sua mãe, afirma:

eu não sabia de que mãe era porque não me recordo nem da cara, nem da voz nem dos gestos, recordo-me de uma saia clara a descer à pressa os degraus, uma gabardine, um guarda-chuva fechado, fotografias que desertaram dos móveis, quando a Sofia me perguntou, na época em que nos conhecemos. A tua mãe como era? (ANTUNES, 1998, p. 48-9).

João, a personagem, parece construir a sua memória e a sua noção de realidade frente a potentes memórias objetivadas, termo que passo a utilizar para definir o processo altamente complexo de transformação de um objeto numa chave de acesso a uma memória que procurará explicar, adaptar e satisfazer uma necessidade presente de reinterpretação de passado. Os objetos dos quais João se lembra são os objetos da mãe, símbolos que marcaram a saída da mãe de sua casa quando ele era ainda criança, abandonando-o e ao pai para viver com outro homem. O que resta, nessa realidade, é o apagamento do possuidor e a valorização da coisa possuída, criando uma realidade presente que chega à beira da radicalidade, como a própria personagem João esclarecerá logo em seguida: “Nunca tive mãe.” (ANTUNES, 1998, p. 49). A frase dita entre outros recortes de memória apresenta, no mínimo, duas chaves interpretativas: ou nunca se teve mãe para enfatizar o abandono, ou seja, a posse e a falta, ou nunca se teve mãe para demarcar a não existência, a falta de posse e a falta da falta.

Isso gera, como se fosse um ato caótico, sucessivas análises de construções que se mesclam, isto é, a construção de uma memória para que seja possível a construção de uma realidade, levando a um movimento de espiral até que se chegue a um ponto onde só o que é possível é uma reinterpretação desses fatos cotidianos para a tomada de consciência e atitude. O presente que é construído frente a uma interpretação das condições contingenciais atuais é também construído frente a uma outra construção, a do passado, também balizada por esse presente, em que constam os outros que, de alguma forma, são significativos para que essas construções sejam institucionalizadas e identificadas como a “realidade”.



Talvez seja por essa noção de passado que Beatriz Sarlo, em sua obra *Tempo Passado* (2007), afirma que:

...há algo inabordável no passado. Só a patologia psicológica, intelectual ou moral é capaz de reprimi-lo; mas ele continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar. Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato da vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente (SARLO, 2007, p. 9).

Ainda mais, a pesquisadora argentina mostra que a lembrança não permite ser deslocada, mas que, pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. “A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra)” (SARLO, 2007, p. 10). Logo, o passado se faz presente e como mostrou Deleuze, a respeito de Bergson, ambos citados por Sarlo (2007), o tempo próprio da lembrança é o presente, isto é, o único tempo apropriado para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o próprio. E mesmo que seja possível não falar do passado, como se dá por decisão familiar, decisão do Estado ou governo que sustente essa proibição, ele só é eliminado de modo aproximativo ou figurado, a não ser que se eliminem todos os sujeitos que o carregam.

É nesse movimento caleidoscópico, quando o olhar interpretativo é alterado com base na própria condição dos eventos cotidianos que o objetivo cotidiano passa a ser reinterpretado e adaptado para um fim específico: gerar um plano simbólico mais de acordo com a reflexão contingencial semiconscente proposta.

Nesse contexto, a percepção dos objetos e dos eventos cotidianos é moldada não para a construção de um “real” fixo, mas sim para um “real” que gera a ideia de fixação momentânea, ou seja, um plano simbólico que, no agora, parece estar de acordo com os desejos da personagem nesse presente, mas que frente a uma situação interativa não esperada, rui e abre caminho para uma reinterpretação. No romance *A Morte de Carlos Gardel* (1994) a insatisfação da personagem Álvaro com o casamento é expressada da seguinte maneira:

- O que foi?
- Nada, dorme, nada.
- O que foi?
- Já não gosto de ti, desculpa, acho que nunca gostámos um do outro, acho que nunca gostei de ti e a cara, com um resto de vomitado no queixo, em busca da minha imagem por detrás da sua
- Como?
- e eu, no pijama idiota
- Nunca gostei de ti, podia dizer que gostei, que ainda gosto mas mentia, não era amor, era outra coisa, sentámo-nos ambos sozinhos e eu não sabia o que fazer, éramos novos demais



e a tua mãe, para o espelho porque eu deixara de existir, transformado numa confusão de traços sobrepostos

- E agora é que descobriste isso? (ANTUNES, 1994, p. 18)

Três vozes podem ser percebidas nessa citação: o marido, a esposa e o filho de ambos. Contudo, a relação entre as interações face a face é percebida num movimento que parece randômico, mas estabelece uma construção complexa de interações didáticas : a) o marido com a esposa; b) o marido consigo mesmo; c) o marido com o filho; e d) a esposa com o marido. Logo, as interações perfazem diferentes atos dialógicos, todos pautados por uma necessidade de interpretação de um plano simbólico; atos dialógicos que são modalizados por um plano simbólico que, no presente do marido-personagem, parece não mais causar identificação.

A própria noção de “confusão de traços sobrepostos” sentida pelo marido-personagem representa a ideia da necessidade de uma alternância para que a realidade presente possa ser não mais sentida como não-identificável ou não-representativa de um presente, de um cotidiano que não é mais significativo para tal personagem.

É também nesse sentido que os estudos de Peter Berger e Thomas Luckmann (1991) nos encaminham para que se pense a “realidade” como um ato de construção, um intenso processo de institucionalização de uma rotina que se tornará, baseado em socializações primárias e secundárias, o que se conhece como “real”. Esse “real”, como fruto de um ato construtivo, nada mais é, então, que a condição de um mundo no qual vivemos e que é mantido por uma comunidade social que lhe aplica sentido à medida que o modula frente a conceitos e identificações pessoais e nas interações face a face.

O diálogo, como ato comunicativo capaz de confirmar o mundo em que se vive, será a arma que o ser social se utiliza para, além de manter o mundo como algo “real”, estabelecer eventos comunicativos dentro de uma circunstância contingencial específica.

Sendo o diálogo o veículo mais importante de manutenção da realidade, podemos ver a vida cotidiana do indivíduo em termos do funcionamento de um aparato dialógico, que mantém, modifica e reconstrói, continuamente, a realidade subjetiva. O diálogo significa principalmente que as pessoas falam umas com as outras. Isso não nega o peso da linguagem não-verbal, mas a questão da fala possui mais intensidade, visto que é importante para demarcar que a maior parte da manutenção da realidade no diálogo é implícita, não explícita. Isto é: a maior parte do diálogo não define em muitas palavras a natureza do mundo, ao contrário, ocorre tendo como pano de fundo um mundo que é aceito como verdadeiro tacitamente.

Por trás desse veículo de manutenção da realidade está a ideologia. Essa é a base para que o discurso que não explica o mundo, apenas concorda com ele, seja aceita tacitamente, levando o indivíduo a certas atitudes pertinentes à realidade repetida e rememorada pela fala, pelo discurso.

Ao mesmo tempo que o aparato dialógico continuamente mantém a realidade, continuamente também a modifica. Certos pontos são abandonados e outros acrescentados, enfraquecendo alguns setores do que ainda é tomado como evidente e reforçando outros. Além disso, Berger e Luckmann (1991) apontam que o diálogo tem uma outra característica:

Essa potência do diálogo de gerar realidade já é algo reconhecido de fato na objetivação linguística. Nós temos visto como a linguagem objetiva o mundo, transformando o *panta rhei* da experiência em uma ordem coesa. No estabelecimento dessa ordem, a linguagem torna real o mundo, no duplo sentido de apreendê-lo e produzi-lo (BERGER; LUCKMANN, 1991, p. 149).

Assim, o modo fundamental de manutenção da realidade é o uso contínuo da mesma linguagem para objetivar a reveladora experiência biográfica. Num sentido mais amplo, todos os que empregam a mesma linguagem são outros mantenedores da realidade.

Em se tratando das situações de crise, os procedimentos são essencialmente os mesmos da manutenção da rotina, exceto que as confirmações da realidade têm que ser explícitas e intensas. Frequentemente, são trazidas à tona técnicas rituais para fazer esse papel. Os autores explicam como isso se dá:

Embora o indivíduo possa improvisar procedimentos de sustentação da realidade em face da crise, a própria sociedade institui procedimentos específicos para situações reconhecidas como capazes de implicar o risco do colapso da realidade. Nestas situações pré-definidas acham-se incluídas certas situações marginais, das quais a morte é de longe a mais importante. [...] Por exemplo, os rituais coletivos de conservação da realidade podem ser institucionalizados para ocasiões de catástrofe natural e rituais individuais para épocas de infortúnio pessoal. Ou, de acordo com outro exemplo, podem ser estabelecidos procedimentos conservadores da realidade para enfrentar estrangeiros e sua ameaça potencial à realidade “oficial” (BERGER; LUCKMANN, 1991, p. 207)

Voltando à personagem Álvaro de *A morte de Carlos Gardel* (1994), a narrativa apresenta, após a entrada da personagem no hospital e a descrição do ambiente, o quarto onde está seu filho, Nuno, que funciona como o interlocutor das falas do narrador. Logo em seguida, Álvaro diz: “adiando o inevitável instante de me aproximar de ti, e nisto recuei vinte e cinco anos, eram três da madrugada de domingo e choravas, levantei-me e caminhei para a tua cama a manquejar de cansaço, o halo da rua coagulava nas vidraças como um anjo numa cruz, e a voz de tua mãe” (ANTUNES, 1994, p. 17). Nesse recuo de tempo, a cena do filho doente quando menino e da esposa também é entrecortada por outras memórias, sua profissão, colegas de trabalho, o encontro primeiro com a mãe de Nuno, e o

medo. E parece ser esse medo que liga o passado e o presente: “e eu sobre a tua cama como daqui a pouco, aterrado, como daqui a pouco” (ANTUNES, 1994, p. 17). O futuro (o daqui a pouco) aparece justamente na relação entre um passado e um presente e esse futuro também é de medo. Entrecortando novamente, mais memórias emergem, e passado e presente se mesclam ainda mais: “apesar de estarmos longe da noite agora, apesar de ser uma ou duas da tarde” (ANTUNES, 1994, p. 17).

Em sequência, na narrativa, Álvaro relembra o momento que soube que sua esposa estava grávida de Nuno. Essa lembrança é representada pelo momento em que, olhando para o espelho e desviando o olhar da esposa, Álvaro busca a si próprio. Contudo, esse “eu” parece apagar-se frente à incompreensão da situação: “[...] e a tua mãe para o espelho porque eu deixara de existir, transformado numa confusão de traços sobrepostos” (ANTUNES, 1994, p. 18). A imagem do espelho não somente é a imagem de Álvaro e Cláudia, a esposa, mescladas e sobrepostas, mas a própria imagem da incompreensão. Nesse sentido, não basta que se analisem as memórias de Álvaro a fim de gerar uma cronologia de vida. Embora com algumas referências temporais, não é o próprio tempo o que se questiona na fala de Álvaro, mas sim a impossibilidade de conforto, de rememorar fatos que justifiquem o estado atual, do presente, ou seja, numa realidade difícil de se viver.

No que se refere a João, também podemos observar uma personagem perdida entre cronologias do vivido e da memória, buscando constantemente apaziguar experiências cotidianas que se entrelaçam pela incompreensão ou desconforto causados por uma realidade apresentada. Tendo como referência um jogo de sueca do qual João participava com o pai e outros homens, a experiência relatada é a seguinte:

uma ocasião o meu pai largou o escritório para assistir ao parto de um bezerro e ficamos sozinhos um defronte do outro, a minha irmã e eu, ela a ajeitar os óculos com o mindinho e a agarrar-se ao corrimão da mala e eu a coçar o umbigo, como dois doentes numa sala de espera, dois desconhecidos num elevador, começou a tornar-se difícil respirar, o teto baixava, as paredes apertavam-nos, o relógio da estante era um globo gigantesco, a minha irmã abriu a mala e principiou a refrescar-se com um pedaço de cartão, tirei o lenço da algibeira e assoei-me, o colar dela sufocava-a, a gravata sufocava-me, sentia as vértebras molhadas, o cabelo molhado, um desconforto de fritos ou de salada de polvo no estômago, destranquei a janela, a troça dos corvos rebentou-se na cara, o meu pai escorregou da cadeira de engraxador quando o ás de trunfo abafou o rei e a manilha, o camponês de bata distraíndo-nos para evitar perder o jogo (ANTUNES, 1998, p. 51-2).

Como se observa, pelo menos duas memórias elementares são contrastadas: a visão do parto de um bezerro e o jogo de sueca. Curiosamente, o contraste não é por oposição e sim por similaridade: embora se trate de dois eventos cronológicos e experiências diferentes, o resultado gerado pelas experiências (o desconforto, o suor...) é o mesmo e é esse resultado que liga as vivências. Além disso,



ao acompanhar o desenrolar do capítulo, o pai de João terá um problema de saúde. Dessa forma, três eventos se conectam pela mesma sensação gerada: da banalidade dos eventos, a memória é ativada e espalha-se como uma rede de fios infinitos, gerando quadros sobrepostos e transparentes – todos estão ali, mas não se vê o todo a não ser que cada quadro seja ligado ao outro por qualquer objeto-chave que acessa e conecta os quadros, mas não os une num todo unitário. Curiosamente, o objeto-chave é a sensação de desconforto, uma forma altamente requintada de objetivação da memória.

Sendo assim, João e Álvaro, as personagens dos romances abordados, são – a meu ver – excelentes exemplos literários de indivíduos que se utilizam de mecanismos extremamente complexos de reinterpretação de suas contingências e dos elementos representativos desse cotidiano, sejam eles seres humanos, objetos propriamente ditos, memórias e atos dialógicos, demonstrando um movimento altamente performático de construções sucessivas em constante conflito no plano das interações face a face.

Além desse cotidiano objetivado, a memória também está para ser reflexionada como uma memória objetivada nesse cotidiano, a qual também é construída, via narrativa, pelas personagens dos romances *O Manual dos Inquisidores* e *A Morte de Carlos Gardel*, de Lobo Antunes, tendo-se em vista, ainda, que mesmo que via memória algo seja presentificado, é certo que sempre se sabe muito pouco, é certo que o que se sabe tem a fragilidade de um discurso que pode ser esquecido, isto é, despresentificado e que, por isso, é preciso voltar a ele repetidas vezes, como se fugindo da corrosão do saber que começou a ser construído, tomando, para tal, a memória como objeto cotidiano reiterado, uma nova materialidade que o detalhe acumula sobre o conhecido, demonstrando não apenas que “isto foi feito”, mas também que “isto pôde (e pode) ser feito”.



Referências

- ANTUNES, António Lobo. *O Manual dos Inquisidores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- ANTUNES, António Lobo. *A Morte de Carlos Gardel*. Lisboa, Portugal: Dom Quixote, 1994.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- COHEN, Margaret. A Literatura Panorâmica e a Invenção dos Gêneros Cotidianos. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Orgs.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- SARLO, Beatriz. *Tempo Passado*. Cultura da Memória e Guinada Subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

[RECEBIDO: 27/07/2017]

[ACEITO 08/05/2019]



ROMANTISMO E MODERNISMO: DA PERSONALIZAÇÃO À DESPERSONALIZAÇÃO DO SUJEITO POÉTICO

ROMANTICISM AND MODERNISM: FROM THE PERSONALIZATION TO THE DEPERSONALIZATION OF THE POETIC SUBJECT

Fernando Villatore²⁵

RESUMO

Através do cotejo de textos críticos de William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge e T. S. Eliot, este trabalho busca verificar de que maneira suas perspectivas teóricas acerca da personalização e despersonalização do sujeito poético se relacionam entre si, tendo sempre em vista o modo como tais perspectivas figuram dentro da poética romântica, no caso dos dois primeiros, e da poética moderna, no caso do último.

Palavras-chave: Poesia romântica; Poesia moderna; Pessoaalidade; Impessoalidade.

ABSTRACT

By comparing critical texts by William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge and T. S. Eliot, this work intends to verify how their theoretical perspectives about personalization and depersonalization of the poetic subject relate to each other, having always in mind the way such perspectives figure in the romantic poetics, in the first two cases, and in the modern poetics, in the third case.

Keywords: Romantic poetry; Modern poetry; Personality; Impersonality.

Com a publicação das *Baladas líricas (Lyrical ballads, with a few other poems)*, em 1798, William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge deram o impulso definitivo para o estabelecimento do Romantismo na Inglaterra. Contendo 24 poemas, sendo 20 de autoria de Wordsworth e quatro de autoria de Coleridge, a edição de 1798 causou controvérsia e foi recebida com estranhamento e avaliações negativas por parte crítica, embora tenha obtido crescente sucesso de público e vendas. Na segunda edição, de 1800, Wordsworth incluiu, além de uma série de novos poemas, um prefácio²⁶ (que viria a se tornar um dos manifestos do Romantismo), no qual se posiciona sobre as críticas recebidas, buscando aclarar e defender suas perspectivas poéticas naquele momento e os princípios de composição do livro, principalmente no que diz respeito à relação do poeta com a linguagem e a natureza e ao posicionamento do sujeito poético – características elementares no arranjo e entendimento da poesia do romantismo. Quase duas décadas mais tarde, Coleridge discute, no “Cap.

²⁵ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná – UFPR, Curitiba, Paraná, Brasil. Doutorando em Estudos Literários pela mesma instituição (bolsista Capes). E-mail: fernandovillatore@gmail.com.

²⁶ O texto aqui utilizado é o que integra a coletânea *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*, org. e trad. Roberto Acízelo de Souza, 2011, p. 66-79. Segundo o tradutor, Wordsworth revisou sucessivamente o prefácio desde sua publicação em 1800, sendo a versão utilizada para tradução a que consta na edição das *Lyrical ballads* de 1849-1850, última a ter sido retocada pelo autor inglês.

XIV” de sua *Biographia literária* (SOUZA, 2011, pp. 93-8)²⁷, de 1817, o prefácio da segunda edição das *Baladas líricas*, expondo uma teoria da poesia e sua visão a respeito do eu poético e do método de composição do livro. Um século depois, ainda na linha da discussão acerca do sujeito e do processo de composição poéticos, T. S. Eliot, avesso aos pressupostos românticos, publica o conhecido ensaio *Tradição e Talento Individual* (ELIOT, 1989)²⁸, no qual discorre, na segunda parte do texto, quanto ao processo de despersonalização do eu poético, um dos traços mais marcantes da então estabelecida poesia moderna.

Em linhas gerais, cada uma das teorias poéticas dos autores nos textos mencionados revela, entre outras coisas, uma ideia central que se relaciona ao conceito de personalidade ou de impessoalidade do sujeito poético, ou seja, as perspectivas dos poetas no âmbito de questões individuais (emoções, sentimentos, paixões, experiências, ideias, filosofias, etc.) e sua inserção no processo de composição do eu lírico e da materialidade do poema. A nossa intenção aqui é, com base na contraposição dos três ensaios críticos selecionados e levando em consideração os diferentes propósitos e as diferenças temporais e de princípios dos períodos literários em que se inserem – bem como as idiossincrasias de cada autor –, discutir possíveis aproximações ou distanciamentos entre: 1) o que Wordsworth chama de “paixão/sentimentos alterados/transformados pela ‘meditação’” (SOUZA, 2011, pp. 68-71); 2) o que Coleridge define como “emoções/alma/pensamentos transformados pelo gênio poético/imaginação” (SOUZA, 2011, p. 97); e 3) o que Eliot (1989, p. 42-3) designa por “emoções e sentimentos/paixões que reagem na presença do catalisador (mente do poeta) para formar o novo elemento (poesia)”. Nosso propósito específico será verificar de que maneira personalidade ou impessoalidade compõem suas dicções e definem seus princípios poéticos bem como de que maneira se dá o caminho da personalização à despersonalização desses sujeitos e em que grau possam relacionar-se ou contrapor-se.

Romantismo e subjetividade

A ênfase dada pelos românticos à subjetividade intencionava trazer à superfície o sujeito,

²⁷Na versão do tradutor, o capítulo XIV intitula-se “O motivo das Baladas líricas e os objetivos originalmente propostos / O prefácio da segunda edição / A controvérsia subsequente, suas causas e acrimônia / Definições filosóficas de poema e poesia, com escólios”. O título completo do original inglês, de 1817, é *Biographia literaria: or biographical sketches of my literary life and opinions*.

²⁸O original, “Tradition and the individual talent”, foi publicado inicialmente na revista inglesa de literatura *The Egoist*, em Londres, 1919. Em livro, foi publicado pela primeira vez em *The sacred wood*, primeira obra de crítica de Eliot, de 1920.



torná-lo transparente, identificável. Esse direcionamento no sentido da personalização do eu lírico era estabelecido muito pela relação direta com a natureza – objeto de adoração e referência – e ligava-se a noções caras aos poetas da época, como originalidade e autoria. Em certos casos, a busca pela personalidade resultava em uma poética, de alguma forma, “realista”, em maior ou menor medida, ainda que idealizada ou dramatizada, sendo um procedimento comum os escritores da época datarem e/ou localizarem seus escritos. Com frequência, o próprio título do poema podia *ser* essas informações, como, por exemplo, em “Versos escritos a poucas milhas da Abadia Tintern, revisitando as margens do Rio Wye, 13 de julho de 1798”²⁹, de Wordsworth (2008, p. 88-89), poema que descreve fases que marcaram a relação do poeta com a natureza e a simplicidade da Região dos Lagos do norte da Inglaterra³⁰. Acerca das características expostas, o crítico norte-americano Edmund Wilson declara, em *O Castelo de Axel*³¹:

Os que zombam dos românticos equivocam-se ao supor que não exista íntima conexão entre a paisagem e as emoções do poeta [...]. O poeta romântico, portanto, com sua linguagem túrbida ou opalescente, com suas simpatias e paixões, que o levam a acreditar-se transfundido no seu meio ambiente, é o profeta de um novo vislumbre da Natureza: ele descreve as coisas como realmente são, e uma revolução na imagética da poesia constitui, em realidade, uma revolução na Metafísica. (WILSON, 1985, p. 12)

O movimento romântico na poesia funcionou, outrossim, como uma aberta negação dos princípios iluministas de culto à razão e ao equilíbrio que regeram a literatura neoclássica. As referências ao mundo clássico passaram a ser no sentido de demarcar a oposição a ser exercida, com progressivo aviltamento dos valores antigos para que se pudesse enaltecer e implementar o novo. A reação dos românticos aos pressupostos clássicos de planejamento e ordem formal bem como à arte como imitação da natureza encaminhava-se para um sentido de espontaneidade e liberdade almejado pelo poeta, agora desejoso de harmonizar-se com a natureza e exprimir de maneira descomplicada uma visão de mundo particular. Na metáfora de M. H. Abrams (2010, p. 16), em *O Espelho e a Lâmpada*³², o pensamento, desde Platão até o século XVIII, é o espelho, “um refletor de objetos externos”, e a mente do poeta romântico é a lâmpada, “um projetor luminoso que contribui com os

²⁹ Título original: “Lines written a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of the Wye during a tour, July 13, 1798”. Publicado originalmente na primeira edição das *Lyrical Ballads*, de 1798.

³⁰ No modernismo, por outro lado, esse tipo de referência de tempo e espaço – como por exemplo no verso de Eliot “Junto às águas do Leman eu sentei e chorei...” (“By the waters of Leman I sat down and wept...”) [O Leman é um lago localizado na fronteira entre França e Suíça, onde Eliot teria finalizado o poema], de *A terra devastada* (ELIOT, 1999, p. 33) [o original, *The waste land*, é de 1922] – não tem um compromisso com a verdade espaço-temporal dos fatos; pelo contrário, as variadas menções nesse sentido dotarão a persona poética e o todo do poema de indeterminação, volatilidade e incertezas, caminho de inextricáveis possibilidades de caracterização do sujeito como parte de um projeto de fragmentação do eu poético na poesia moderna.

³¹ O original, *Axel's castle*, é de 1931.

³² O original, *The mirror and the lamp*, é de 1953.

objetos que percebe”. Sob essa perspectiva, depreende-se que o apagamento do sujeito – predicado do escritor lírico desde a antiguidade até os neoclássicos – figurava para os românticos como determinação do antigo, conceito a ser ultrapassado em prol do desmascaramento e exaltação do espírito do artífice. À arte no romantismo atribui-se, portanto, por via da espontaneidade no trato dos sentimentos, a necessidade da revelação do caráter do poeta.

Wordsworth e o prefácio às *Baladas líricas*

É a partir dessa concepção de espontaneidade que Wordsworth formula, no prefácio às *Baladas Líricas*, um dos axiomas de sua teoria da poesia (e de todo o romantismo): “Toda boa poesia é o transbordar espontâneo de poderosos sentimentos”. O autor inglês prossegue afirmando que:

embora isso seja verdade, os poemas a que se pode atribuir algum valor nunca foram produzidos, independentemente do assunto, senão por um homem que, possuído por *sensibilidade orgânica invulgar*, tenha também *meditado longa e profundamente*. Pois nossos *fluxos contínuos de sentimento* são modificados e dirigidos pelos nossos *pensamentos*, que são de fato os representantes de todos os nossos sentimentos passados; e, como contemplando a relação desses representantes gerais uns com os outros, descobrimos o que é realmente importante para os homens, também, pela repetição e continuidade desse ato, nossos sentimentos serão associados a assuntos importantes, até que, por fim, se estivermos originalmente possuídos de bastante *sensibilidade*, tais *hábitos de meditação* serão produzidos de tal modo que, obedecendo cega e mecanicamente aos impulsos desses hábitos, descreveremos objetos e articularemos sentimentos de tal natureza, e em tal conexão uns com os outros, que a compreensão do leitor necessariamente há de iluminar-se com certa intensidade, e suas afeições hão de fortalecer-se e purificar-se. (SOUZA, 2011, p. 68, grifo nosso)

Entendemos que o processo de desencadeamento da poesia deve, portanto, ser puro, com os sentimentos partindo de impulsos naturais, irrefletidos e alheios à vontade, sendo a grandeza de tais sentimentos atributo de homens suficientemente sensíveis que deverão, na mesma medida, operar mentalmente sobre os sentimentos surgidos, filtrando-os, relacionando-os e conferindo-lhes feição de modo a transmitir ao leitor suas leituras pessoais de mundo. Dito de outra forma, à poesia se atribui, nesse caso, a necessidade de resultar da agregação de “opostos complementares” – emoção e razão (“transbordar de sentimentos” associado a “meditação longa e profunda”; “fluxos de sentimentos” alterados por “pensamentos”) –, conjunção essa que deve ser estimulada e preenchida naturalmente por “sensibilidade orgânica invulgar”. Para Wordsworth, dessa maneira, a função do poeta é – mas somente para aqueles dotados de sensibilidade nata – deixar-se inundar por sentimentos verdadeiros e sobre eles meditar. O que talvez não fique muito claro aqui é a caracterização dessa “meditação”: se 1) uma ação simultânea de abstração do pensamento, racionalização da vontade e contemplação



do objeto (no sentido da prática ancestral) para desencadear emoções e impressões instintivamente; se 2) uma racionalização para filtrar, selecionar e dar forma aos sentimentos já desencadeados naturalmente; ou se 3) o trabalho de crítica e correção a ser executado sobre o processo material de feitura do poema. Para buscar entender melhor o assunto, vamos a outros dois trechos do prefácio de Wordsworth:

[Cada poema das *Baladas líricas*] tem um propósito digno. Não que eu começasse sempre a escrever com um *propósito distinto* formalmente concebido; mas [...] *hábitos de meditação incitam e dirigem meus sentimentos* de tal maneira que minhas descrições dos objetos que fortemente estimulam esses sentimentos hão de ser reconhecidas como detentoras de um propósito. (SOUZA, 2011, p. 68, grifo nosso).

A “meditação” pode levar, entende-se, a esse referido “propósito distinto”. Se, por um lado, o mote de sua reflexão define a poesia como um “transbordar espontâneo de sentimentos”, por outro, embora o poeta se “deleite”, observa Wordsworth mais adiante, “na contemplação de aspirações e paixões semelhantes, tais como manifestas nos casos do mundo” (SOUZA, 2011, p. 71), ele também possui, munido de um propósito, habilidade e disposição para “criá-las onde não as encontra”, bem como para

conjugiar em si paixões que, de fato, estão longe de ser as mesmas produzidas por eventos reais, ainda que [...] se aproximem muito mais das paixões produzidas por eventos reais do que tudo aquilo que os outros homens, pelos seus próprios movimentos interiores, são normalmente capazes de sentir em si mesmos. (SOUZA, 2011, p. 71).

Não obstante a aparente contradição das duas formulações, compreendemos que a “meditação” terá, assim, um duplo caráter: de contemplação do objeto para desencadeamento de emoções/paixões e sentimentos puros – equiparáveis em essência aos da “vida real” (porque universais), mas não coincidentes (porque “refeitos”, reformulados) – e de reestruturação poética no tratamento das emoções surgidas dessa contemplação (bem como de formulação de saídas para os momentos em que as paixões não se revelarem naturalmente).³³ Em resumo, o poeta, com simplicidade e verdade, tem a obrigação de perseguir experiências que possam potencialmente despertar sentimentos naturais e espontâneos, mas ser ao mesmo tempo capaz de retrabalhá-los poeticamente bem como de criá-los de dentro para fora, gerando, por seu arbítrio, os estímulos necessários e filtrando e reordenando os resultados, como que a inventar constantemente suas próprias inspirações. Daí a necessidade, exaltada por Wordsworth, de o escritor estar em contato com o

³³ Vale ressaltar aqui que, apesar da aparente incongruência entre a prática sugerida pelo conceito “transbordar espontâneo de sentimentos” e o trabalho de, digamos assim, “pós-produção” no processo material de feitura do poema, a “prática de Wordsworth” – nas palavras de M. H. Abrams (2010, p. 159) – “conforme ela é descrita nos *Journals* (Diários) de Dorothy Wordsworth [irmã de William, também escritora], [...] fornece ampla evidência de que, uma vez compostos, poemas podem estar sujeitos a um longo e árduo trabalho de revisão”.



“mundo natural”, em harmonia com a natureza (“*Let nature be your teacher*”³⁴, preconizou em um de seus poemas), sua musa inspiradora. Segundo M. H. Abrams:

[Para Wordsworth] a Natureza é o denominador comum da natureza humana; ela é mais revelada com mais fidelidade entre homens que vivem “de acordo com a natureza” (isto é, em um ambiente culturalmente simples e sobretudo rural); e ela consiste sobretudo de um simplicidade básica de pensamento e de sentimento e de um modo espontâneo e “despojado” de articulação dos sentimentos em palavras. (ABRAMS, 2010, p. 149)

Outro aspecto importante ressaltado por Wordsworth no prefácio é a busca por uma linguagem que se aproxime da “linguagem do homem comum”, de modo a trazer o leitor para perto do poema, a fazê-lo identificar-se com o eu poético. “Meu propósito”, afirmou o poeta inglês, “foi imitar e, tanto quanto possível, adotar a própria linguagem dos homens” (SOUZA, 2011, p. 69). Da associação da “presteza e poder de expressar o que pensa e sente” (SOUZA, 2011, p. 71) à referida busca pela linguagem “real” dos homens – quer dizer, à busca por uma linguagem simples, sem a necessidade de se “ornamentar ou elevar a natureza” (SOUZA, 2011, p. 72) e com a “convicção de que nenhuma das palavras que sua fantasia ou imaginação venham a sugerir poderá comparar-se com aquelas que constituem emanações da realidade e da verdade” (SOUZA, 2011, p. 72) – emerge o poeta romântico, figura que personaliza o sujeito poético, imprimindo em sua poesia uma leitura de mundo particular e revelando, através desta, a sua personalidade. Nesse ponto, conquanto o raciocínio do prefácio às *Baladas líricas* não seja de todo claro, é preciso tomar cuidado para não interpretá-lo equivocadamente, já que “a linguagem real dos homens” preconizada pelo escritor britânico não é, em princípio, substituível pela linguagem do dia-a-dia falada pelo homem comum no campo e na cidade. A relação entre a linguagem utilizada nos poemas e a fala do camponês, observa Abrams (2010, p. 155), “não é, essencialmente, uma questão de equivalência lexical ou gramatical, mas de equivalência genética. Ambas as formas discursivas [argumentava Wordsworth] são exemplos de linguagem realmente falada por homens sob a pressão de sentimentos genuínos”. A confusão na interpretação decorre, a nosso ver, de informações ambíguas ou contraditórias – dentre as várias que o texto apresenta –, ou mesmo contrárias, presentes na formulação geral da teoria. Por um lado, o texto afirma que “a linguagem [...] deve permanecer, em vivacidade e verdade, longe do que é articulado pelos homens na vida real sob a pressão efetiva dessas paixões [...]” (SOUZA, 2011, p. 72), ou que – já que é impraticável que o poeta desenvolva constantemente uma linguagem “tão primorosamente adequada à paixão como aquela que a própria paixão real sugere” –, ainda nas

³⁴ Em tradução livre, “Deixe a natureza ser seu professor”. Do poema “The tables turned; an evening scene, on the same subject”, presente na primeira edição de *Lyrical ballads, with a few other poems* (WORDSWORTH; COLERIDGE, 1798, p. 187).

palavras do poeta romântico, “é natural que ele deva considerar-se na situação de um tradutor, que não receia substituir por excelências de outro tipo aquelas que ficam fora do seu alcance e que se empenha, ocasionalmente, por ultrapassar o original [...]” (SOUZA, 2011, p. 72). Por outro lado, Wordsworth afirma que o escritor lírico “sentirá que não há necessidade de ornamentar ou elevar a natureza [...], que nenhuma das palavras que sua fantasia ou imaginação venham a sugerir poderá comparar-se com aquelas que constituem emanções da realidade e da verdade” (SOUZA, 2011, p. 72), ou ainda que o poeta “deve descer dessa pretensa altura e exprimir-se como os outros homens, de forma a suscitar empatia racional” (SOUZA, 2011, p. 74). O que se formula aqui é, em nosso parecer, uma reação crítica ao uso automático de artificialismos e recursos formais do período anterior. Nas palavras de Abrams:

É essencial para a poesia que sua linguagem seja a expressão espontânea e genuína – não elaborada e simulada – do estado emocional do poeta. [...] [Dessa afirmação depende também] o uso romântico geral da espontaneidade, sinceridade e a unidade integrante do pensamento e dos sentimentos como os critérios essenciais da poesia, no lugar de suas contrapartidas neoclássicas – juízo, verdade e adequação – com que a dicção se harmoniza com o falante, com o assunto e com o gênero literário. (ABRAMSN, 2010, p. 145)

Para Wordsworth, sendo as paixões, pensamentos e sentimentos utilizados equivalentes às paixões e pensamentos e sentimentos universais dos homens, não deve o poeta, de modo planejado, fazer uso de uma linguagem poética que obscureça ou afaste o texto da simplicidade intrínseca ao objeto representado, de modo a não perder de vista um dos principais propósitos que é comunicar uma visão pessoal de mundo, personalizando o sujeito poético e revelando por extensão a personalidade do escritor.

Coleridge e o “Capítulo XIV” da *Biographia literaria*

Conhecido principalmente por ser o texto em que Samuel Taylor Coleridge (SOUZA, 2011, p. 94) formulou sua tese da “suspensão momentânea e voluntária da descrença”³⁵, o capítulo XIV da *Biographia literaria* discute, entre outras coisas, o plano de composição das *Baladas líricas* e o prefácio adicionado por Wordsworth à segunda edição. Na visão de Coleridge – que ali formula parte importante de sua teoria da poesia –, conquanto a parceria para a composição do livro tenha partido de ideias e visões poéticas concordantes naquele momento, os pontos de vista dos escritores passaram

³⁵ A “suspensão momentânea e voluntária da descrença” (“*willing suspension of disbelief*”) referia-se à “A balada do velho marinheiro” (COLERIDGE, 1995, p. 36-79) dentro do plano de composição das *Baladas líricas*. O poema original, “The rhyme of the ancient mariner”, é de 1797, e foi publicado inicialmente na primeira edição das *Lyrical ballads*, em 1798.



a diferir de uma forma geral, principalmente depois da recepção crítica recebida e, especialmente, depois da publicação do prefácio de Wordsworth. Declarou Coleridge (in SOUZA, 2011, p. 95):

Considerando esse prefácio a fonte de uma controvérsia em que tenho sido honrado mais do que mereço pela frequente conjugação de meu nome ao dele, penso ser oportuno declarar, de uma vez por todas, em que pontos as minhas opiniões coincidem com as suas, e em que ponto diferem delas completamente.

Um dos quesitos destacados pelo autor diz respeito à chamada “linguagem real dos homens” preconizada no texto de Wordsworth. Nas palavras de Coleridge, as *Baladas líricas* foram apresentadas pelo parceiro como uma experiência “destinada a verificar se assuntos que, por sua natureza, rejeitavam os ornamentos usuais e o estilo não coloquial dos poemas em geral não podiam ser conduzidos na linguagem da vida comum, de modo a produzir o agradável interesse que é função própria da poesia comunicar” (SOUZA, 2011, p. 94). Coleridge não discordava da adequação desses princípios às *Baladas líricas*, mas questionava a conveniência de sua aplicação à poesia em geral, sugerindo que cada nova obra deve escolher e adaptar a dicção poética a seus propósitos. Além disso, ele classificava como equívoco o uso da expressão “linguagem da vida real” (SOUZA, 2011, p. 94) para a dicção poética utilizada nas *Baladas*. De qualquer forma, o que nos interessa aqui é comparar as visões dos dois poetas nos pontos em que suas teorias da poesia tocam a questão da personalidade do sujeito, buscando identificar de que maneira e em que grau autor e eu poético podem ser visualizados no processo. De acordo com o autor de “A Balada do velho marinheiro”:

[o gênio poético] sustém e modifica as *imagens, os pensamentos e as emoções do próprio espírito do poeta*. O poeta, descrito na *perfeição ideal*, leva à atividade toda a *alma do homem*, subordinando suas faculdades umas às outras, de acordo com seus relativos merecimento e dignidade. Ele dissemina um tom e um espírito de unidade que se mesclam e (como que) se fundem, um no outro, mediante aquele *poder sintético e mágico* a que atribuímos, com exclusividade, o nome de *imaginação*. Esse poder, acionado primeiro pela *vontade e pelo entendimento*, e submetido a seu *controle inexorável, ainda que gentil e despercebido* [...], revela-se no equilíbrio ou na *reconciliação de qualidades opostas ou discordantes* [...]. (SOUZA, 2011, p. 97, grifo nosso)

Um ponto fundamental da visão de Samuel Taylor Coleridge é o que ele chama de “equilíbrio ou reconciliação de qualidades opostas ou discordantes”. Enquanto na perspectiva de Wordsworth a poesia deveria voltar-se para a articulação de sentimentos poderosos ligados à natureza, alterados e dignificados por longa e profunda meditação – sendo a união do pensamento à sensibilidade responsável por controlar e redimensionar tais sentimentos –, em Coleridge o texto poético encontraria sua força na harmonização de contrários promovida pela imaginação, que deve, obrigatoriamente, ser controlada pela razão (“controle inexorável, ainda que gentil e despercebido”, da vontade e do entendimento). Para o autor britânico, “a imaginação [é] a alma que está em toda

parte e em tudo, e tudo conforma num conjunto gracioso e inteligente” (SOUZA, 2011, p. 98). A esse respeito, salienta Abrams (2010, p. 166), “na crítica de Coleridge [...], a síntese imaginativa de qualidades estéticas discordantes e antitéticas substitui a ‘natureza’ de Wordsworth como o critério de mais alto valor poético”. Sobre o “poder mágico e sintético da imaginação”, referido no trecho acima, vale citar ainda outro escrito de S. T. Coleridge, o capítulo XIII da *Biographia*, no qual é trabalhado o contexto em duas partes distintas, a imaginação primária e a imaginação secundária:

[...] a imaginação primária é a energia viva e o agente primeiro de toda percepção humana, sendo como que uma repetição, no espírito finito, do eterno ato de criação no infinito *Eu sou*. E considero a imaginação secundária como eco da anterior, coexistente com a vontade consciente, todavia ainda como idêntica à primária quanto ao tipo de atuação, dela diferindo somente quanto ao grau e ao modo de operar. (SOUZA, 2011, p. 93, grifo do autor)

Compreendemos que a “imaginação primária” relaciona-se à percepção do mundo pelo artista e pode ser relacionada ao despertar involuntário ou voluntário de sentimentos e emoções, ao passo que a “secundária”, embora ainda atuando como expressão do eu e atrelada ao exercício da primeira, redimensiona-se por vir subordinada à “vontade consciente”, podendo manipular o sujeito artístico de acordo com o propósito do autor. Abrams observa que, para Coleridge, “deve haver não apenas uma parceria, mas uma união; uma interpenetração da paixão e da vontade, do impulso *espontâneo* e do propósito *voluntário*” (2010, p. 168-9, grifo do autor). Pensando em termos de opostos complementares, podemos considerar a “imaginação primária” associada ao dionisíaco – de caráter mais liberal, relacionada aos impulsos criativos, à porção mais instintiva, orgânica do processo –, ou ao “engenho”, – misto de musa e sensibilidade do poeta –, e a “imaginação secundária” associada ao apolíneo, de caráter mais conservador, voltada para a coordenação, a ordenação, a materialidade da composição, a arte.³⁶

Seguindo em nossa linha de raciocínio, o poeta ideal de Coleridge trabalha com a noção de “gênio poético”, afastando-se em certo sentido da subjetiva “sensibilidade orgânica invulgar de Wordsworth”, referida no início da seção anterior (SOUZA, 2011, p. 97). O “gênio poético” seria o responsável por direcionar todo o espírito do escritor, relacionando, harmonizando e transformando pensamento, emoções e imagens a ele pertencentes. Pensamos aqui, a partir disso, em um todo a serviço da imaginação, mas subordinado ao controle racional do autor, que atua para resolver as oposições intrínsecas ao processo. Na visão de Abrams (2010, p. 166), “o conflito dinâmico de opostos e sua conciliação em um terceiro (tese, antítese, síntese) não se limita ao processo da

³⁶ Citamos aqui, apenas para efeito de ilustração, o famoso trecho da segunda estrofe do Canto I de *Os Lusíadas*: “Cantando espalharei por toda parte, / Se a tanto me ajudar o engenho e arte”.

consciência individual”, quer dizer, não se limita à expressão de uma visão pessoal e permite um aprofundamento no sentido de expandir essa consciência individual em qualquer direção. Para Coleridge, ainda nas palavras de Abrams,

a poesia pode ser natural e, ainda assim, regular, legítima sem ser legislada, e racionalmente explicável após o fato, embora intuitiva no momento da composição, por meio da substituição do conceito de regras impostas do exterior pelo conceito das leis inerentes ao processo imaginativo. (ABRAMS, 2010, p. 171)

Nesse sentido, embora Coleridge seja deflagrador e um dos principais representantes do romantismo na Inglaterra, sua teoria crítica mais tardia caminhava, em certos aspectos, na direção de atenuar a personalização do sujeito lírico empreendida pelos românticos, e estaria, nesse caso, mais para a impessoalidade dos modernos do que para a pessoalidade dos românticos. Sobre isso, Abrams (2010, p. 146) completa que, na visão do referido poeta inglês, a “sensibilidade ‘tanto profunda quanto fugaz’ e a profundidade da emoção são componentes essenciais do gênio, embora ele insistisse que não menos essenciais são as forças opostas de impessoalidade e ‘energia do pensamento’”.

Modernismo: Eliot e “Tradição e talento individual”

Em Eliot, verifica-se o movimento de dessubjetivação do sujeito. Característica inerente à poesia do modernismo, principalmente no que diz respeito ao período de consolidação do movimento no início do século XX, a despersonalização do sujeito poético será uma reação à pessoalidade declarada do romantismo e uma representação das incertezas, do isolamento e do pessimismo do homem em meio ao mundo fragmentado na transição do século XIX para o XX. Enquanto aos românticos importavam questões de originalidade, autoria e expressão da “realidade” no contato com o mundo natural, aos modernos caberá a multiplicidade, sujeitos de vários “eus”, ilhados no anonimato e no jogo de aparências da vida urbana. De acordo com Hugo Friedrich (1978), em *Estrutura da lírica moderna*³⁷, “com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores” (FRIEDRICH, 1978, p. 36-7). Além disso, pode-se dizer que a crítica, paralela ao processo criativo de poesia e ficção, assim como a vemos hoje, tem seu grande impulso com os românticos e toma fôlego nas décadas subsequentes até alcançar seu auge no modernismo. Como resultado, a crescente

³⁷ O original, *Die Struktur der modernen Lyrik*, é de 1956.



racionalização sobre o processo criativo contribui com a latente despersonalização do sujeito: dos manifestos dos românticos, passando pela “Filosofia da composição” de Poe e pela unidade do projeto de Baudelaire, pelo “desregramento de todos os sentidos” de Rimbaud e pela descoberta do “Nada” em Mallarmé, até a completa “despersonificação” do eu poético em Eliot frente às ruínas do mundo entreguerras do início do século XX.

Em 1919, Eliot escreve, como mencionamos inicialmente, um de seus mais famosos ensaios, “Tradição e talento individual”, em que discute, na primeira parte do texto, o papel da tradição na configuração da poesia moderna. Para o escritor, a tradição “não pode ser herdada, e se alguém a deseja deve conquistá-la através de um grande esforço” (ELIOT, 1989, p. 38-9), que envolve não só o entendimento do passado mas também sua significação no presente. Quando uma nova obra é criada, ela reconstrói suas antecessoras ao mesmo tempo em que é modificada por elas. O artista deve sofrer influência dos escritores anteriores a ele ao mesmo tempo em que os influencia, modificando e sendo modificado, em uma via de mão dupla. Na segunda parte do ensaio, parte que nos interessa especificamente, Eliot formula sua conhecida teoria da “analogia do catalisador” (ELIOT, 1989, p. 43). De acordo com o texto, quando um filamento de platina é introduzido em uma câmara contendo oxigênio e dióxido de enxofre, ácido sulfúrico é produzido sem conter platina na sua composição e, o mais importante, o filamento de platina permanece inalterado. Segundo formulado pelo autor, emoções e sentimentos representam os dois gases mencionados, o ácido sulfúrico é a obra de arte criada, e a mente do poeta é o catalisador, trabalhando como um mediador, operando na construção da nova substância, mas permanecendo inerte, neutro e sem modificação. Por isso, declara Eliot (1989, p. 44) mais adiante, “o que conta não é a ‘grandeza’, a intensidade, das emoções, dos componentes, mas a intensidade do processo artístico, a pressão, por assim dizer, sob a qual ocorre a fusão”. A qualidade de um poeta não estará presente, assim sendo, na natureza, complexidade ou diversidade de suas emoções e sentimentos, mas na maneira como trabalha essas características, conectando-as e filtrando-as para criar um novo elemento. Além disso, acrescenta o escritor que “o objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais” (ELIOT, 1989, p. 47). Para Eliot, portanto, a singularidade do escritor lírico deve ser medida por sua capacidade de escapar das emoções, da personalidade, em vez de ser medida pelas emoções em si. A comparação com Wordsworth é pertinente, já que a ideia aqui expressa pelo escritor de “Tradição e talento individual” é abertamente uma negação da máxima “a poesia é o transbordar espontâneo de poderosos sentimentos” (ELIOT, 1989, p. 46-7). Talvez seja possível, apesar disso,

fazer uma aproximação (a isso voltaremos na última seção desta pesquisa) entre aquilo que o último chama de “[trabalhar as emoções] no elevado nível poético [de modo a] exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais” e aquilo que o primeiro define como “sentimentos alterados pelos pensamentos ou por meditação longa e profunda” (como referido anteriormente nas primeiras seções deste trabalho) – sem deixar de considerar, ainda, que para Wordsworth é legítimo o artífice criar sentimentos onde eles não existem naturalmente. Por fim, na parte que mais nos interessa do ensaio, Eliot declara que:

[...] a *mente do poeta* pode, parcial ou exclusivamente, atuar sobre a experiência do próprio homem, mas, quanto *mais perfeito for o artista*, mais inteiramente separado estará nele o *homem que sofre e a mente que cria*; e com maior perfeição saberá a *mente* digerir e transfigurar *as paixões* que lhe servem de matéria prima. (ELIOT, 1989, p. 43, grifo nosso)

A “mente do poeta” – e nesse ponto é possível sugerir, de antemão, a correspondência do conceito com o “gênio criativo” ou a “imaginação” de Coleridge – deve participar do processo; porém, para a autêntica poesia, não pode estar visível no resultado, não deve revelar a personalidade do artista. “A emoção da arte é impessoal”, declara Eliot (1989, p. 48), e a primazia é da obra, não do artista. É relevante mencionar ainda, a título de de ilustração, que a ideia da separação do homem que sofre e da mente que cria encontra paralelo, também, no “poeta fingidor” de Pessoa. O poeta que “finge que é dor a dor que deveras sente” seria, assim, a “mente” que digere e transfigura as paixões que lhe servem de matéria prima, criando a multiplicidade do sujeito lírico.

Da personalização à despersonalização

Vejamos como a personalidade de Wordsworth e a impessoalidade de Eliot funcionam em dois trechos de poemas dos autores. No primeiro, de Wordsworth, separamos dois quartetos de “Escrito na Ponte Westminster, 3 de setembro de 1802”³⁸. No segundo, separamos um trecho do final da primeira parte de “A terra devastada”³⁹, de T. S. Eliot.

Na Terra nada há de mais belo a se ver
Quem passa alheio é demente,
À vista tão gloriosa e pungente:
A cidade exhibe qual veste a resplandecer
O encanto da manhã: silentes e desertos,
Templos, teatros, barcos, torres e abóbodas
Se estendem aos campos e céus abertos;

³⁸ Título original: “Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802”. Publicado originalmente em *Poems: in two volumes*, de 1807. A tradução utilizada é de Alberto Marsicano e John Milton.

³⁹ Título original: “The waste land”. Publicado originalmente na revista inglesa de literatura *The Criterion*, em 1922. A tradução utilizada é de Gualter Cunha.



Tudo brilha e reluz no límpido ar.⁴⁰

(WORDSWORTH, 2008, p. 61)

Cidade Irreal,

Sob o nevoeiro pardo de um amanhecer de Inverno

Uma multidão fluía pela London Bridge, eram tantos,

Eu não pensava que a morte tivesse aniquilado tantos.

Suspiros, curtos e raros, eram exalados,

E cada um fixava os olhos adiante dos pés.⁴¹

(ELIOT, 1999, p. 21-3)

Ambos os trechos “passam-se” em pontes famosas de Londres que atravessam o Rio Tâmisa: a Westminster Bridge, no primeiro caso, localizada nos arredores da região central da cidade, e a London Bridge, no segundo, localizada na região central da capital inglesa, a aproximadamente 4 km da primeira. A visão de Wordsworth corresponde ao seu “transbordar espontâneo de sentimentos”, tendo o poema sido escrito na parte de cima de uma carruagem durante sua passagem pela Westminster, acompanhado de sua irmã Dorothy, quando estavam a caminho da França. O poema é composto, infere-se, sem planejamento. O escritor, arrebatado pela bela paisagem e dotado da sensibilidade a que se refere no prefácio às *Baladas líricas*, deixa-se invadir pelas emoções naturais que a vista lhe proporciona, transferindo ao papel as suas impressões. Os versos descrevem, assim, a experiência de uma cena real, adquirida pela observação e perpassada pela sensibilidade inerente ao poeta. O uso da hipérbole nos dois primeiros versos reforça o enaltecimento da paisagem. A cidade, símbolo da modernidade e da decadência, é vista pelos olhos do poeta romântico como uma extensão da natureza. Segundo a visão de Wordsworth, a paisagem é traduzida por uma perspectiva interior, quer dizer, a imagem criada é a descrição de uma experiência real ao mesmo tempo que idealização, sendo redimensionada pelo pensamento do artífice, que age sobre as emoções, readequando-as. Nessa mesma linha de pensamento, “a poesia”, declara Percy Bysshe Shelley – em seu texto “Uma defesa da poesia”⁴² –, “descerra o véu da beleza oculta no mundo e faz com que objetos familiares se apresentem como se não o fossem; ela recria tudo o que representa” (SOUZA, 2010, p. 116-7). A

⁴⁰ “*Earth hath not anything to show more fair: / Dull would he be of soul who could pass by / A sight so touching in its majesty: / This City now doth, like a garment, wear / The beauty of the morning; silent, bare, / Ships, towers, domes, theatres and temples lie / Open unto the fields, and to the sky; / All bright and glittering in the smokeless air.*”

⁴¹ “*Unreal City, / Under the brown fog of a winter dawn, / A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many. / Sighs, short and infrequent, were exhaled, / And each man fixed his eyes before his feet.*”

⁴² Título original: “A defence of poetry”. Escrito em 1821. Publicado originalmente em 1840 (postumamente), no volume *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments*.



região central de Londres no início do século XIX corresponde à Londres da revolução industrial, barulhenta, movimentada e esfumaçada. O que o poeta vê, entretanto, é a “vista tão gloriosa e pungente, o encanto da manhã onde tudo brilha e reluz no límpido ar”. A lente do escritor vê apenas aquilo que lhe interessa para a poesia. O descompasso entre a visão urbana e a alma iluminada do artífice é o que faz o poema revelar muito mais a personalidade e o estado de espírito do escritor do que a própria paisagem. O ambiente opressivo e ruidoso da cidade, das maquinarias e das construções que avançam sobre a natureza, é visto – para usar a metáfora do próprio Wordsworth (2008, p. 107) em “Tintern Abbey” – “pelo olho imóvel do poeta sob a força da harmonia”⁴³. Na perspectiva idealizada do autor, “Templos, teatros, barcos, torres e abóbodas” estão “silentes e desertos” e “se estendem aos campos e céus abertos”, unindo a cidade à beleza da natureza. Segundo o professor e crítico inglês John Mullan (2014), é de se admirar a visão de Wordsworth de uma manhã, na Londres no início do século XIX, com céu límpido, vazia e silenciosa, já que a cidade normalmente estaria coberta da fumaça produzida pelos moradores em suas casas desde de manhã muito cedo, bem como as ruas estariam cheias, não somente de pessoas mas também de cavalos, carruagens e vendedores de rua barulhentos de todos os tipos. A ótica romântica do autor, em sua personalização do sujeito, é transparente: o poema descreve uma experiência filtrada pelo estado de espírito do escritor, o qual se revela no texto, desde o título, que define sobre o quê, quando e quem fala na composição, até o uso de hipérboles e a elevação dos sentimentos representados. O mundo de dentro do poeta pouco ou nada contesta o mundo de fora do poeta, que se torna uma espécie de ilusão construída pela imaginação. Nesse sentido, Harold Bloom observa, de forma crítica – na obra *A angústia da influência*⁴⁴ –, que “o protesto de Blake contra o Wordsworthismo [...] baseia-se em seu horror a essa ilusão imposta, esse êxtase que é uma redução” (BLOOM, 2002, p. 90).

Se a região central de Londres nos arredores do Tâmesa é vista por Wordsworth como uma imagem “gloriosa e pungente”, relato de um recorte da cidade baseado em uma experiência de contemplação e filtrado pelos olhos emocionados do poeta, a Londres do primeiro verso do trecho de Eliot não é sequer “real” aos olhos do escritor. O céu límpido da manhã encantadora da Westminster Bridge é substituído pelo nevoeiro pardo de um amanhecer de inverno na London Bridge. Essa é a

⁴³ Do poema “Versos Escritos a Poucas Milhas da Abadia Tintern, Revisitando as Margens do Rio Wye, 13 de julho de 1798”. No poema original, “Lines written a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of the Wye during a tour, July 13, 1798”, presente na primeira edição de *Lyrical ballads, with a few other poems* (WORDSWORTH; COLERIDGE, 1798, p. 204, grifo nosso), lê-se: “With an eye made quiet by the power of harmony, / and the deep power of joy, we see into the life of things”.

⁴⁴ Título original: *The anxiety of influence: a theory of poetry*. Publicado originalmente em 1973.



Londres real do poeta moderno: sombria e obscura: “irreal”. A manhã da cidade, antes deserta e silenciosa sob o olhar do artista romântico, agora comporta uma multidão de anônimos passantes. Em meio à massa, ele é mais um, incógnito, impessoal. O conjunto de pessoas caminha olhando para baixo, ninguém se vê. Os passantes já estão mortos: uma morte figurada – social, do espírito, que se perde, se isola, se fragmenta em meio à sociedade moderna –, bem como uma morte real, na alusão aos milhões de mortos na Primeira Guerra Mundial. Aqueles que não podiam passar pela ponte alheios à vista gloriosa e pungente, no primeiro poema, agora passam todos alheios a tudo, a todos e a si mesmos, perdidos no caos da vida moderna da Londres pós-Primeira Guerra. Visão de inúmeras visões, a cidade observada em Eliot é irreal porque assim parece ao olhar fragmentado e pessimista do cidadão moderno em meio ao caos entreguerras. E assim é porque não é uma cidade observada, mas construída através da visão de outras e múltiplas consciências. Nas palavras de Bloom, o poeta forte “está condenado a aprender seus mais profundos anseios através da consciência de *outros eus*” (BLOOM, 2002, p. 75, grifo do autor). Convém destacar, a partir disso, que os três primeiros versos do trecho (“Cidade Irreal, / Sob o nevoeiro pardo de um amanhecer de Inverno / Uma multidão fluía pela London Bridge, eram tantos”), conforme observado por Eliot (1999, p. 54), nas notas ao poema, são uma referência aos dois primeiros versos de “Les sept vieillards”⁴⁵, de Baudelaire. O quarto verso, “Eu não pensava que a morte tivesse aniquilado tantos”⁴⁶, e o quinto verso, “Suspiros, curtos e raros, eram exalados”⁴⁷, remetem, ainda segundo o autor, aos cantos III e IV do “Inferno”, da *Divina Comédia* (ELIOT, 1999, p. 54). O ponto de vista do escritor lírico é, portanto, uma visão de visões, de uma cidade feita de aparências, elaborada, fragmentada, irreal. O poema-colagem de Eliot despersonaliza e revela a “monstruosidade” do sujeito poético, obscurecendo a personalidade e a alma torturada e solitária do ser. “Para as mentes clássicas”, nos diz Jorge Luís Borges, “a literatura é o essencial, não os indivíduos” (BORGESM 2007, p. 22). As atitudes do escritor ao incorporar, em suas obras, páginas e sentenças alheias, prossegue o autor argentino, “podem evidenciar um mesmo

⁴⁵ Na tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, *As flores do mal*, 2012, ed. bilíngue), lê-se: “Cidade a fervilhar, cheia de sonhos, onde / O espectro, em pleno dia, agarra-se ao passante”. Em francês (o original, *Les Fleurs du mal*, é de 1857), temos: “*Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / Où le spectre, en plein jour, raccroche le passant!*”.

⁴⁶ Na tradução de José Pedro Xavier Pinheiro (ALIGHIERI, *A Divina Comedia*, 2012, loc. 282 [por se tratar de e-book Kindle, a referência é dada não por paginação, mas por *location*]), lê-se, nos versos 55-57: “E após, tão basta multidão seguia, / Que, destruído houvesse tanta gente / A morte, acreditado eu não teria”. Em italiano, temos: “*e dietro le venìa sì lunga tratta / di gente, ch'i' non avereì creduto / che morte tanta n'avesse disfatta*”.

⁴⁷ Ibidem, loc. 349, versos 25-27: “Escutei: não mais pranto lastimeiro / Ouvi; suspiros só, que murmuravam / Vibrando do ar eterno o espaço inteiro”. Em italiano: “*Quivi, secondo che per ascoltare, / non avea pianto mai che di sospiri, / che l'aura eterna facevan tremare*”.

sentido da arte. Um sentido ecumênico, impessoal...” (BORGES, 2007, p. 22⁴⁸). Assim, a junção de fragmentos representa o mundo em ruínas e a sobreposição de vozes poéticas. O mundo de dentro do poeta está em conflito com o mundo de fora do poeta.

Considerações finais

Se, por um lado, os românticos foram uma reação à impessoalidade, à racionalidade e ao artificialismo do neoclassicismo, por outro, essa reação não se deu de forma unificada e peremptória. Enquanto em Wordsworth a busca pela personalização do sujeito era clara e evidente, em Coleridge, pode-se dizer, o eu poético posicionava-se a meio caminho entre a pessoalidade e a impessoalidade. O modernismo, da mesma forma, visto como uma reação ao romantismo e ao simbolismo, não é de todo uma ruptura brusca e completa, podendo ser lido, em certos casos, como *continuidade*, principalmente no que se refere à figura de Baudelaire, simbolista e precursor do movimento, mas que também revela características românticas em sua poesia. Para Eliot, antirromântico declarado⁴⁹, Baudelaire foi “o maior exemplo da poesia moderna em qualquer língua” (ELIOT apud FRIEDRICH, 1978, p. 35). Isso nos leva a pensar as escolas literárias não como divisões estanques e bem definidas, mas apenas como “balizas demarcatórias” (para usar os termos de Haroldo de Campos) em que a passagem de um período a outro acontece como uma sempre longa transição, quase nunca ou nunca totalmente finalizada. Nas palavras de Edmund Wilson:

ao intentar escrever história literária, devemos cuidar-nos de não dar a impressão de que tais movimentos e reações seguem-se necessariamente uns aos outros, de maneira precisa e bem ordenada – como se a razão do século XVIII tivesse sido completamente desbaratada pelo Romantismo do século XI, que então permanece invicto até ser encarcerado pelo Naturalismo; e como se Mallarmé e Rimbaud houvessem, então, dinamitado este. O que de fato acontece, obviamente, é que um grupo de métodos e ideias não é de todo suplantado por outro; bem ao contrário, prospera-lhe à sombra [...]. (WILSON, 1985, p. 15)

Não existe, desse ponto de vista, um romantismo ou um modernismo, mas variantes dentro de razoavelmente alinhados princípios, assim como não existe somente um Wordsworth, um Coleridge ou um Eliot, por mais pessoal que a poesia dos dois primeiros e por mais impessoal que a poesia do último possam parecer. Embora pouco possam se relacionar as teorias da poesia de William

⁴⁸ Do ensaio “A flor de Coleridge”, publicado no volume *Outras Inquisições*, de 2007. O original, *Otras inquisiciones*, é de 1952.

⁴⁹ Em uma de suas declarações a respeito, no ensaio “A função da crítica”, Eliot escreveu: “A diferença [entre o classicismo e o *romantismo*] me parece ser antes a diferença entre o integral e o *fragmentário*, o adulto e o *imatur*, a ordenação e o *caos* (ELIOT, 1989, p. 53, grifo nosso).



Wordsworth e de T. S. Eliot – acreditamos que, na maioria das vezes, só mesmo no sentido da afirmação categórica de contrários –, é importante notar que a crítica como reflexão acerca do método e o impulso à teorização sobre a poesia ganharam um impulso considerável com os românticos (lugar em que Wordsworth tem um papel de grande proeminência), estabelecendo um caminho entre as duas escolas literárias que não deve ser ignorado. O próprio Coleridge, fundador do movimento romântico ao lado de Wordsworth, enveredou por uma trajetória que, em certos aspectos, antes questionava os próprios pressupostos românticos do que os afirmava, teorizando, mesmo que tangencialmente, sobre o que viria a ser, meio século depois, a completa despersonalização do sujeito. As ideias de ruptura ou negação são necessárias para se entender as transformações do sujeito de um período a outro, da personalização à despersonalização, e vice-versa, mas devem prever, de maneira retroantecipativa ou mesmo cíclica, continuidade e permanência no trajeto.



Referências

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. Centaur Editions, 2012. E-book (Kindle).
- ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BORGES, Jorge Luís. *Outras Inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Poemas e excertos da "Biographia literaria"*. Org. e trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.
- ELIOT, T. S. *A terra devastada*. Trad. Gualter Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art. Editora, 1989.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marisa M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- MULLAN, John. Composed upon Westminster Bridge. In: *British Library, Discovering literature: romantics and Victorians*, 2014. Disponível em: < <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/composed-upon-westminster-bridge>>. Acesso em: 11 mai. 2019.
- SOUZA, Roberto Acízelo de (Org. e trad.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011.
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.
- WORDSWORTH, William. *O olho imóvel pela força da harmonia*. Trad. Alberto Marsicano e John Milton. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- WORDSWORTH, William; COLERIDGE, Samuel Taylor. *Lyrical ballads, with a few other poems*. 1. ed. London: J. & A. Arch, 1798.

[RECEBIDO: 02/11/2017]

[ACEITO: 08/05/2019]



HÁ TÃO POUCO A DIZER: DESLOCAMENTOS DA MEMÓRIA EM *DIAS FELIZES E EM HAMLET*

THERE IS SO LITTLE ONE CAN SAY: THE DISPLACEMENT OF MEMORY IN HAPPY DAYS AND IN HAMLET

Gleydson André da Silva Ferreira⁵⁰

RESUMO

O presente trabalho aborda a corrosão subjetiva em *Dias felizes*, de Samuel Beckett. Propõe-se, desse modo, o debate acerca dos estados de ânimo de Winnie, protagonista do drama, sobretudo no que diz respeito ao rearranjo de sua memória a cada nova situação cênica. Para tanto, as modificações incessantes da personagem são analisadas; mais especificamente no segundo ato, uma espécie de variação do primeiro. Logo, observam-se os estados subjetivos de Winnie, em um primeiro momento, por meio do confronto do segundo ato com o primeiro, demonstrando, assim, estágios subjetivos distintos. Em um segundo momento, discutem-se os deslocamentos subjetivos de Hamlet, protagonista da obra homônima de William Shakespeare, comparando-os aos da protagonista de Samuel Beckett. Nesse propósito, destaca-se como Hamlet é capaz de assimilar mudanças subjetivas, aplicando-as em seguida no mundo, diferentemente do que acontece com Winnie, que busca se descolar do meio, agindo tão somente sobre si mesma.

Palavras-chave: *Dias felizes*; deslocamentos da memória; subjetividade.

ABSTRACT

The present work addresses the subjective corrosion in Samuel Beckett's Happy Days. In this way, the debate about the moods of Winnie, the protagonist of the drama, is suggested, particularly in what concerns the rearrangement of her memory to each new scenic situation. For this to happen, the character's incessant modifications are analyzed; more specifically in the second act, which is to a certain extent, a variation of the first. Therefore, Winnie's subjective states are first observed through the confrontation of the second act with the first, demonstrating this way, different subjective stages. In a second moment, the subjective displacements of Hamlet, the protagonist of the homonymous work of William Shakespeare, are discussed, in comparison to those of Samuel Beckett's protagonist. In order to do so, it is emphasized how Hamlet is able to assimilate subjective changes, applying them to the world, afterwards, unlike what happens with Winnie, who seeks some sort of detachment from her social settings, acting exclusively towards herself.

Keywords: *Happy Days*; memory displacement; subjectiveness.

O tempo é elemento fundamental em *Dias felizes*. Winnie, protagonista do drama de Samuel Beckett, encontra-se em um processo de soterramento, cujas etapas são diferenciadas em dois estágios: uma espécie de antes e depois. Sem que possa reagir fisicamente, ela procura contrapor-se subjetivamente à desoladora situação. Enquanto padece em cena, Winnie é acompanhada, durante o primeiro ato, por Willie, seu marido. A companhia de Willie, porém, não é efetiva. Além de estar escondido pelos montes de terra que se acumulam em cena, ele quase sempre ignora os apelos da esposa. Já no segundo ato, Willie ausenta-se por completo, reaparecendo somente no encerramento

⁵⁰ Mestre em Letras: Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto.

da peça. A análise ora proposta se detém principalmente no segundo ato de *Dias felizes*, momento em que Winnie se encontra sozinha e praticamente submersa após um lapso narrativo, ocorrido no entreato. Tal descontinuidade temporal de *Dias felizes* desvela uma mudança que transcende o deslocamento corporal de Winnie: antes enterrada até os seios, depois até o pescoço. De uma condição a outra, a protagonista sofre transformações subjetivas, evidenciadas pela variação em torno da repetição, que se dá em dois atos análogos. Assim, o entreato fratura a linearidade cênica com uma fragmentação temporal, perfilando, a despeito da situação permanente, dois estágios subjetivos contrastantes entre si.

Salienta-se, a partir de uma nova situação, o estado de ânimo de Winnie; posto à prova com a relativa piora. Como o primeiro ato, o segundo inicia-se *in media res*, privando-nos do deslocamento corporal da protagonista, bem como da partida de Willie. O abatimento de Winnie beira o paroxismo com a aproximação da morte. Todavia, não resta muito a se fazer. Sem a companhia de Willie, com o corpo reduzido à cabeça, intensifica-se o embate solitário da protagonista. A submersão quase completa de Winnie provoca a restrição das já escassas ações. De modo que se o conflito subjetivo antes se detinha na contraposição entre gestos e falas, assoma-se então a negação do empenho otimista, abandonado finalmente. De acordo com Winnie, “Antes eu rezava. (Pausa.) Disse que antes eu rezava. (Pausa.) É, confesso que rezava. (Sorri.) Agora não. (Sorriso mais largo.) Não não. (Desfaz o sorriso. Pausa.) Antes... agora... que dureza para o espírito. (Pausa.)” (BECKETT, 2010, p.56).

No *Pequeno manual de inestética*, Alain Badiou assinala que o “ainda” é o mote determinante de *Worstward Ho*, de 1983. Pois essa narrativa de Beckett, desde o seu início, encontra-se adiantada, ou seja, desprovida de um começo propriamente dito. Para Badiou, “o começo em Beckett é sempre um “continuar”. Nada começa que não esteja na prescrição do ainda ou do *re-começar*, na suposição de um começo que ele próprio jamais começou”. (BADIOU, 2002, p.119). *Dias felizes* também se configura sob a clave do ainda. O foco é a restrição das ações sobre a própria personagem, exasperadas de um ato a outro, contrariamente ao interesse dos acontecimentos cênicos. Winnie:

Por que falar disso de novo? (Pausa.) Há tão pouco para se retomar, que acabamos retomando tudo. (Pausa.) Tudo que podemos. Meu pescoço está doendo. (Pausa. Com súbita violência.) Meu pescoço está doendo! (Pausa.) Ah, assim está melhor. (Com uma leve irritação.) Tudo dentro dos limites do razoável. (Pausa longa.) Não posso fazer mais nada. (Pausa.) Dizer mais nada. (Pausa.) Mas preciso continuar. (Pausa.) Problema aqui. (Pausa.) Não, é preciso que alguma coisa se mexa, uma coisa qualquer no mundo, eu não posso mais. (Pausa.) Um zéfiro. (Pausa.) Um sopro. (Pausa.) Talvez seja a escuridão eterna. (Pausa.) Noite negra sem fim. (BECKETT, 2010, p. 61)



Além de estrutural, a circularidade da peça é formulada por Winnie. Daí ela questionar a necessidade de retomar, uma vez mais, o passado. Não só isso. Winnie reconhece a imposição de avançar não obstante o acirramento do limite imposto. Ainda que declare que nada pode fazer, Winnie “precisa continuar”. Como de fato ela prossegue. O estreitamento físico provoca, pois, o alargamento subjetivo; quer dizer, faz com que ela prossiga a despeito da sobrecarga emocional. Com isso, as ações provenientes do meio são escasseadas, ou tornadas insignificantes. Não por acaso, Winnie deseja que algo ocorra fora de si: se não um zéfito, ao menos um sopro. Porém o caráter estático do espaço cênico é evidenciado pelas falas “talvez seja a escuridão eterna”, e “noite negra sem fim”. Ambas metáforas de uma situação perene.

A retomada do mesmo, em pontos distintos, é elaborada já no primeiro ato: “Muito estranho. (Pausa.) Nunca mudança nenhuma. (Pausa.) Cada vez muito mais estranho.” (BECKETT, 2010, p.52). Embora quase nada aconteça, ruma-se para uma estranheza maior. O deslocamento subjetivo, em um meio de transformações ínfimas, põe em relevo estados de ânimo distintos. Mais do que pedra de toque de si mesmo, a subjetividade colide com expressões contraditórias, acentuando um conflito localizado, restrito, em vez de compartilhado cenicamente. Com as mudanças observadas em si, e com a contradição de falas e de gestos, o sujeito está implicado como agente e escopo dos próprios atos. Dividida entre pensamentos e ações dissonantes, Winnie

(Pega a sombrinha com as duas mãos. Pausa longa.) Estou cansada de ficar segurando, mas não consigo abaixá-la. *(Pausa.)* A razão me diz: Abaixei isto, Winnie, não está adiando nada, abaixe esta coisa e vá cuidar de outra qualquer. *(Pausa.)* Não posso. *(Pausa.)* Não posso me mover. *(Pausa.)* Não, tem que ocorrer alguma coisa no mundo para que eu possa, um acontecimento, uma mudança. *(Pausa.)* Willie. *(Baixinho.)* Socorro. *(Pausa.)* Não? *(Pausa.)* Mandei que eu abaixe esta coisa, Willie, obedeceria no ato, como sempre fiz, honrei e obedeci. *(Pausa.)* Por favor, Willie. *(Baixinho.)* Por caridade. *(Pausa.)* Não? *(Pausa.)* Não dá? *(Pausa.)* Tudo bem, não culpo você, não, não ficaria bem para mim, que não me movo, culpar meu Willie, que não fala.
(BECKETT, 2010, p. 46-47)

Simultaneamente, Winnie segura a sombrinha e exprime o desejo de abaixá-la. A ação de erguer a sombrinha, objetiva, contrapõe-se aos enunciados, subjetivos, cuja ânsia é livrar-se dela. Exterior e interior à ação, Winnie procura agir, ainda que em vão, em prol de um acontecimento significativo. Nesse propósito, declara que não pode se mexer; tampouco que Willie fale. O que, a essa altura, já sabemos falacioso. Tanto que a iniciativa de pegar a sombrinha ocorre pouco antes de se afirmar a incapacidade de fazê-lo. Ademais, ela interpela, de maneira inaudível, Willie. Por sua vez, apto a respondê-la verbalmente embora não pareça interessado. Aliás, os pedidos de ajuda feitos

a Willie, todos murmurantes nessa passagem, parecem antes elaborados para demonstrar certo desamparo do que propriamente para chamá-lo. Por essa razão, sobressai-se a subjetividade em prejuízo da intersubjetividade.

Na divisão do sujeito ao mesmo tempo interior e exterior à ação, pode-se observar como ele se torna o agente e a sede de seus atos, comportando os efeitos de seus próprios movimentos cênicos. Em seu texto “Ativo e médio no verbo”, Émile Benveniste descreveu uma relação semelhante na categoria “média” das línguas indo-europeias, inserindo-a como uma classe intermediária entre a “ativa” e a “passiva”. Conforme observa Benveniste, “no ativo, os verbos denotam um processo que se efetiva a partir do sujeito e fora dele. No médio, que é a diátese que se definirá por oposição, o verbo indica um processo do qual o sujeito é a sede; o sujeito está no interior do processo” (BENVENISTE, 2005, p.187). Por essa oposição, o ativo denota um processo que parte do sujeito e se efetiva fora dele, ao passo que no médio o sujeito comporta todo o processo. Portanto, as categorias distinguem-se pela destinação, uma vez que ambas partem do sujeito, diferenciando-se pela ação fora ou dentro do agente. Em outra definição, Benveniste diferencia a “palavra para outra” do ativo e a “palavra para si” do médio, demonstrando uma relação de posicionamento do sujeito com base numa ação que parte para outra, no ativo, ou que permanece reflexivamente em si, no médio.

Além de uma posição do sujeito em relação ao verbo, a categoria de voz média apresenta-se como chave de leitura para se pensar algumas características de *Dias felizes*. Com o enfraquecimento do diálogo, “palavra para outra”, que parte em busca da resposta dialogal, o drama se torna monológico. Ou seja, “palavra para si”, que transforma o sujeito em sede e provedor das ações dramáticas. Ao abandono das trocas intersubjetivas, o drama perde seu desenvolvimento dialético e passa a ser mediado. O drama é, pois, narrado em cena, dependente da revelação dramática solitária, transformando a personagem em uma espécie de narrador de si mesma, que tanto detém a voz narrativa quanto encena suas ações. Convertida a narrador, a personagem é posta em relevo às demais, e sua subjetividade figura então como um ponto de fuga, um ralo para o qual se precipita a narrativa que deveria ser partilhada em cena, ou seja, no espaço público e comunitário do palco.

De início, Winnie simula um diálogo que parece fracassar por conta de Willie. Depois, torna-se patente, entretanto, a manutenção de um solilóquio como se fosse uma interlocução. No último ato, o marido ausenta-se de todo até pouco antes do fim. Dado que o drama adota a perspectiva de Winnie, não sabemos, como ela, o que houve com Willie. Incapaz de virar-se para observá-lo, e privada de respostas dele há tempos, ela suspeita que Willie tenha morrido. De qualquer modo, discursivamente, a ausência do interlocutor não faz muita diferença, visto que as falas se desdobram

sobre si mesmas, prescindindo, assim, do contraponto dialético. Na interlocução de *Dias felizes*, Willie ocupa um lugar vazio, predominantemente figurativo. Fato dado a conhecer por Winnie:

Antes eu achava... (*pausa*)... digo, antes eu achava que aprenderia a falar sozinha. (*pausa*) Quero dizer, comigo mesma, o deserto. (*Sorri.*) Mas não. (*Sorriso mais aberto.*) Não não. (*Desfaz o sorriso.*) Logo, você está aí. (*pausa*) Ah, você deve estar morto, sem dúvida, como os outros, não tem importância, você está aí. (BECKETT, 2010, p.56)

Winnie reconhece, por conseguinte, o propósito de endereçar seu discurso ao marido ausente, a fim de não se sentir só. Com isso, ela tanto está implicada em acontecimentos externos, que a afetam, quanto consegue promover ações paralelas, que afetam a si mesma, intencionalmente. A capacidade de se afastar, e provocar mudanças na própria subjetividade, confere à Winnie feições épicas. Feições que não se restringem à simulação dialogal. Com efeito, Winnie assume efetivamente a função de narrador no segundo ato.

O intento narrativo afasta Winnie de si mesma. Mas não por muito tempo. Já de saída o distanciamento em relação ao tema tratado é relativizado: “Abra e feche os olhos, Winnie, abra e feche, sempre assim. (*pausa*) Mas não. (*Sorri.*) Não agora. (*Sorriso mais largo.*) Não não. (*Desfaz o sorriso.*) E agora? (*pausa*) E agora, Willie? (*pausa longa.*) Há a minha história, é claro, quando tudo mais falhar.” (BECKETT, 2010, p. 58). Percebe-se como Winnie instrui a ela própria, distanciando-se, “Abre e feche os olhos, Winnie, abra e feche, sempre assim.” Em seguida, quando se refere à narração, trata-a por “minha história”. Ao fazê-lo, cria uma ambiguidade, já que, por conta do pronome possessivo “minha”, a história tanto pode pertencer a Winnie quanto tratar dela mesma. A variação do envolvimento com a narrativa não para por aí. Após uma breve descrição, conta-nos ela: “O sol mal havia acabado de nascer, quando Milly despertou, descendo a íngreme... (*pausa*)... vestiu seu pequeno penhoar, e desceu sozinha os degraus de madeira da íngreme escadaria, engatinhando de costas, ainda que estivesse proibida, e entrou...” (*Ibidem*, p.59). A menção ao dia ensolarado e sobretudo à pausa, dada justamente ao abordar a descida de Milly — tratamento carinhoso dado a Mildred —, afetam Winnie. Haja vista que são analogias da condição da própria narradora: também “proibida” de descer da íngreme colina de terra. Não só a narrativa parece autoficcional, mas também revela um desejo latente, a ponto de afetar Winnie. Logo, a palavra para outra, encenada a princípio, torna-se, dali a pouco, palavra para si.

Curiosamente, a narrativa sobre Mildred deixa transparecer uma relação não só com Winnie, mas também com o próprio Samuel Beckett. Mildred, segundo Winnie, guarda lembranças que antecedem o nascimento. Tal consideração, de todo incomum, está no início do relato sobre Mildred:

“Uma vida. (*Sorri.*) Uma longa vida. (*Desfaz o sorriso.*) Começando no útero, onde a vida costuma começar, Mildred guarda lembranças, ela se lembrará do útero antes de morrer, do útero materno.” (BECKETT, 2010, p.58). Analogamente, em *Damned to fame*, James Knowlson afirma que Beckett dizia algo semelhante sobre si mesmo, revelando ter lembranças do útero de sua mãe (KNOWLSON, 1996, p.23). Por conseguinte, a história de Mildred, além de alegoria do próprio drama, resvala na realidade, por conta da referência a um dado biográfico do autor.

De qualquer maneira, o passado é uma referência essencial para a construção de *Dias felizes*. O estado de ânimo da protagonista é relativizado em relação a outro durante toda a peça. No primeiro ato, Winnie lembra-se de uma vida comum, transcorrida em mundo convencional. Estado que se difere do presente cênico, em que ela se encontra enterrada, tragada então por um mundo desprovido de sentido, cuja paisagem remete a um estranho deserto. Cenário que se impõe como o colapso da civilização e da natureza:

Você acha que a terra perdeu a atmosfera, Willie? (*Pausa.*) Acha, Willie? (*Pausa.*) Não tem uma opinião a respeito? (*Pausa.*) Tudo bem, é a sua cara, você nunca teve opinião sobre nada. (*Pausa.*) Compreensível. (*Pausa.*) Muito. (*Pausa.*) O globo terrestre. (*Pausa.*) Às vezes me pergunto. (*Pausa.*) Talvez não completamente. (*Pausa.*) De tudo fica um resto. (*Pausa.*) De tudo. (*Pausa.*) Alguns restos. (BECKETT, 2010, p.57)

A dúvida sobre o fim da atmosfera terrestre é expressa pelo habitual palavrório solitário. Em princípio, um pensamento descabido, já que a vida de Winnie não seria possível em tal conjuntura. Contudo, trata-se de uma circunstância atípica. No universo de *Dias felizes*, o sol perpetua-se indefinidamente, os objetivos destruídos autorregeneram-se, as personagens sobrevivem apesar da aparente falta de alimento disponível. Afora, é claro, a própria permanência de Winnie semienterrada em um lugar ermo, completamente devastado, sem qualquer justificativa apresentada ao expectador. Todo um conjunto desviante dado como acabado desde o princípio.

Não obstante a estranheza vigente, Winnie diz trivialidades sobre o marido, a respeito de características mantidas há muito. Embora não fique claro a que refere “De tudo fica um resto” durante a divagação, pode-se inferir, mesmo com a generalização, que seja ao comportamento de Willie; e não à atmosfera terrestre, por conseguinte. De todo modo, os “restos” pertencem a uma realidade pretérita. Assim como os hábitos, o vestuário, e a toaleta cenográficos. Não obstante haja uma transfiguração radical — no mundo e no cotidiano das personagens —, preserva-se resquícios subjetivos e objetivos de tempos idos.

Há uma certa perplexidade nesse passado, que remonta a uma civilização contemporânea, de bailes, jantares e pedidos de casamento; haja vista que, pelo clima hostil e pelo ambiente devastado,

a peça guarde mais familiaridade com uma era pós-apocalíptica. Inserida em um ambiente estranho, posterior ao colapso da civilização, Winnie conserva, ainda assim, costumes e lembranças de uma época deixada para trás. De acordo com a protagonista:

Meu primeiro baile! (*Pausa longa.*) Meu segundo baile! (*Pausa longa. Fecha os olhos.*) Meu primeiro beijo! (*Pausa. Willie vira a página. Winnie abre os olhos.*) Um certo Johnson, ou era Johnston, não, talvez Johnstone fosse o nome. De bigode, muito cerrado, volumoso. (*Reverentemente.*) Quase ruivo! (*Pausa.*) Foi numa estufa de jardineiro, mas não lembro na casa de quem. Na nossa é que não foi, na dele muito menos, sem sombra de dúvida. (*Fecha os olhos.*) Ainda vejo os vasos empilhados. (*Pausa.*) As mudas emaranhadas. (*Pausa.*) As vigas por entre as sombras espessas. (BECKETT, 2010, p. 34)

Rememorando sua juventude, Winnie revela aspectos cotidianos, suspensos já no primeiro ato. As lembranças, como a rotina, são empregadas por ela no intuito de escapar da angústia latente. Sendo assim, o tempo pregresso é a referência das transformações apresentadas no início. Por sua vez, o empenho otimista, abandonado de pronto após o intervalo, é então refutado. Desse modo, o segundo ato desdobra-se em comparação com o primeiro.

Assim, o presente, em *Dias felizes*, pode ser visto então como uma nova versão do passado. Daí a exaustão da repetição: os dias, sempre iguais, assomam-se a toque de campainha, findando-se, do mesmo modo, imperceptíveis. Em contrapartida, Winnie não é a mesma. Reconhece a esterilidade da continuação ainda que não possa simplesmente desistir. Nesse sentido, frases como a de abertura “Mais um dia celestial”, positivas, por fim são substituídas por afirmativas antagônicas, negativas. A esse propósito, revela Winnie: “Tudo bem, não falta muito agora, Winnie, não pode estar faltando muito para a campainha de dormir. (*Pausa.*) E então você poderá fechar os olhos, terá de fechar os olhos — e mantê-los fechados. (*Pausa.*) Por que repetir tudo isso?” (BECKETT, 2010, p.61). Winnie deixa transparecer seu cansaço — “Por que repetir tudo isso?” —, provocado pela sedimentação das sucessivas retomadas. Ao invés da permanência do meio, ela expressa uma modificação subjetiva; contrapondo-se, por consequência, ao que era de início.

Analogamente, em *Espaços da recordação*, Aleida Assmann debateu a interferência da corrosão subjetiva sobre a memória em algumas peças de William Shakespeare. Nota a autora que há um rearranjo da memória, decorrente de uma reorganização identitária, em *Henrique V*. Ao surgir em cena pela primeira vez como rei, Henrique V, carregado ainda das memórias do príncipe desregrado e incoerente, está transfigurado, porém, no defensor daqueles que antes condenava. Desse modo, Henrique V deve submeter ao esquecimento as memórias que até então possuía, recompondo a identidade conforme exige a posição assumida.

No caso de *Henrique V*, as memórias são organizadas em virtude de um novo posto



hierárquico. Já em *Hamlet*, há uma aproximação com *Dias felizes*. Pois, assim como Winnie, Hamlet sofre alterações subjetivas no decorrer do tempo. Em *Hamlet*, narra-se a vingança do príncipe cujo pai foi assassinado, envenenado pelo próprio irmão. Da descoberta inicial à derrocada final, Hamlet modifica-se incessantemente, tornando-se, de um ponto a outro, uma personagem significativamente diferente. A princípio, Hamlet é apresentado ao público em sua firmeza de caráter. Incapaz de aceitar a morte do pai, rei da Dinamarca, e o casamento precoce de sua mãe com o ex-cunhado, até então seu tio, o príncipe não consegue resignar-se. Não pode esquecer o falecido pai, mantendo-se enlutado e melancólico. Tamanha intransigência provoca protestos por parte da mãe e do padrasto:

Rainha:

Querido Hamlet, arranca de ti essa coloração noturna.
E olha com olhar de amigo o rei da Dinamarca.
Chega de andar com os olhos abaixados
Procurando teu nobre pai no pó, inutilmente,
Sabes que é sorte comum — tudo que vive morre,
Atravessando a vida para a eternidade.
(SHAKESPEARE, 2010, p. 21)

Rei:

Dedicar ao pai esse tributo póstumo, Hamlet,
Revela a doçura da tua natureza.
[...]
Mas insistir na ostentação de mágoa
É teimosia sacrílega; lamento pouco viril,
Mostra uma vontade desrespeitosa ao céu,
Um coração débil, alma impaciente,
Mente simplória e inculta,
Pois se sabemos que a coisa é inelutável,
Por que enfrentá-la com oposição estéril?
(SHAKESPEARE, 2010, p. 22)

Em pouco tempo, a determinação de Hamlet é abalada. Ante a aparição insistente de um fantasma, com as feições e a armadura do rei morto, os guardas decidem alertar o príncipe. Desse modo, Hamlet encontra o espectro do falecido pai, que lhe revela as circunstâncias em que morrerá. Isto é, assassinado pelo irmão, com o consentimento da própria esposa. Assim, o tio e a mãe de Hamlet são responsabilizados pela morte do rei. Até então, todos acreditavam que ele havia morrido em decorrência de uma picada de cobra. O espectro narra que, enquanto dormia, o irmão aplicara-lhe um potente veneno no ouvido. Revela ainda que, assassinado dessa maneira, não pôde expiar seus pecados, sendo condenado ao inferno.

A partir daí, opera-se uma primeira transformação. Imediatamente após o encontro com o fantasma, Hamlet deseja romper com o passado e com o presente. Para tanto, deve começar pela memória. Ao abandono da aparição, exclama:



Hamlet:

Oh, gigantes legiões do céu! Oh, terra! Que mais ainda?

Devo apelar ao inferno? Infâmia! Calma, calma, coração;

E vocês, meus nervos, não envelheçam de repente;

Me mantenham tranquilo. (*Levanta-se.*) Lembrar de ti!

Ah, pobre fantasma, enquanto a memória tiver um lugar neste globo alterado. (*Toca a cabeça.*) Lembrar de ti!

Ouve, vou apagar da lousa da memória

Todas as anotações frívolas ou pretensiosas,

Todas as ideias dos livros, todas as imagens,

Todas as impressões passadas,

Copiadas pela minha juventude e observação.

No livro e no capítulo do meu cérebro

Viverá apenas o teu mandamento,

Sem mistura com qualquer matéria vil. Sim, pelo céu!

Perniciosíssima senhora!

Ó traidor, traidor; desgraçado, sorridente traidor!

Minha lousa! – preciso registrar

Que se pode sorrir e, sorrindo, ser canalha.

Pelo menos, estou certo – aqui na Dinamarca.

Eis aí, o teu retrato. E aqui está minha divisa:

“Adeus, adeus! Lembra de mim”.

Está jurado.

(SHAKESPEARE, 2010, p. 38)

Resoluto até então, Hamlet só se interessa agora por aquilo que acabou de conhecer. Tanto que intenta apagar tudo de sua memória: anotações, ideias de livros e impressões. Para ilustrar o rompimento com as memórias precedentes, ele recorre à imagem da lousa. Metáfora que coincide com a da “tábua encerada”, platônica, retomada por Harald Weinrich, em *Lete, arte e crítica do esquecimento*. As tábuas de cera, mais baratas que os outros meios disponíveis para escrita na Grécia antiga, eram normalmente usadas para notas breves, que eram facilmente desfeitas, encerando-se a superfície riscada a estilete. Dessa forma, estavam mais próximas do esquecimento que da memória duradoura dos pergaminhos, por exemplo. Platão comparava a alma às tábuas enceradas, ressaltando, porém, que havia variações de qualidade em cada ser humano. A despeito da qualidade da memória de cada um, fato é que, na perspectiva platônica, seria possível retomar conhecimentos há muito tempo esquecidos, inclusive de vidas pregressas. Nesse caso, não se haveria de aprender novos conhecimentos, mas tão somente resgatá-los.

Em *Hamlet*, no entanto, a imagem da lousa não se refere à recordação de lembranças encobertas, mas ao esquecimento em benefício de uma nova memória. Por isso, Hamlet promove uma espécie de rasura ao sobrepor o presente ao passado. Esse exercício de correção, porém, não pode aniquilar de todo a inscrição original. Hamlet demonstra ter consciência disso. De modo que, para que nada se misture com o novo mandamento, proferido pelo fantasma paterno, ele deseja apagar

tudo o que está escrito no livro e no capítulo do cérebro, e realizar uma nova inscrição. “Minha lousa! — preciso registrar”. A memória torna-se, por conseguinte, ponto de partida para a reconstrução subjetiva de Hamlet, rasurá-la é, para ele, refundar-se como sujeito, com novas lembranças e propósitos. Assim, por mais que certas lembranças permaneçam indelévels, é possível moldar a memória de acordo com novas perspectivas e propósitos.

Depois do encontro com o fantasma, Hamlet dissimula sua loucura, esboçando uma possível vingança. Já no começo da cena dois, do segundo ato, fala-se sobre a metamorfose de Hamlet. O comportamento estranho do príncipe, definido por Polônio de pronto como uma loucura, advinda do amor não correspondido de sua filha, Ofélia, é na verdade um estratagemas. Esse subterfúgio parece coincidir com o conselho do próprio Polônio, dado a Reinaldo, enviado à França para descobrir como se portava Laertes, filho do primeiro. A fim de saber da vida de Laertes, Polônio recomenda a Reinaldo que conte pequenas mentiras, fazendo com que o interlocutor revele, então, outros desvios do jovem. Estes, sim, verdadeiros. Parte-se da mentira para se obter, aos poucos, a verdade, de modo que, quando menos se percebe, a “isca de falsidade atraiu a carpa da verdade” (SHAKESPEARE, 2010, p.45). Hamlet assim também o faz, encenando seu desvario, por vezes mais lúcido que a razão alheia.

Todavia, a encenação em *Hamlet* vai além disso. Dentre em pouco, uma trupe de atores chega ao castelo. Ao recepcioná-los, Hamlet se lembra de um drama apresentado em outra ocasião, declamando um trecho, em que é seguido por um dos atores. Emocionado, o príncipe reflete sobre a paixão do ator, para quem o objeto da encenação é indiferente e, ainda assim, tão vívido. O engajamento do ator em sua representação desperta nele considerações acerca de sua passividade em relação ao assassinato do pai. Porque, se de um lado, a dor encenada fulgura no ator, por outro, o sofrimento da morte paterna encontra-se embotada em Hamlet. Comparando-se ao ator, e pensando acerca de sua inapetência, considera o príncipe:

Hamlet
Oh, que ignóbil eu sou, que escravo abjeto!
Não é monstruoso que esse ator aí,
Por uma fábula, uma paixão fingida,
Possa forçar a alma e sentir o que ele quer,
De tal forma que seu rosto empalidece,
Tem lágrimas nos olhos, angústia no semblante,
A voz trêmula, e toda sua aparência
Se ajusta ao que ele pretende? E tudo isso por nada!
[...]
Mas eu,
Idiota inerte, alma de lodo,
Vivo na lua, insensível à minha própria causa,
E não sei fazer nada, mesmo por um rei cuja propriedade e vida tão preciosa



Foram arrancadas numa conspiração maldita.
(SHAKESPEARE, 2010, p.63)

A entrega do ator ao papel desencadeia a reflexão de Hamlet. Desse modo, o ato encenado desperta uma resposta no protagonista. Ao perceber-se inerte, ele começa a agir em si, empenhando-se em sua vingança. Mais do que isso, uma vez modificado pela encenação, Hamlet elabora uma ação análoga, a fim de afetar o usurpador do trono. Assim, ele absorve reflexivamente uma ação, incorporando-a, reelaborando-a em seguida. É dessa maneira que Hamlet, no propósito de confirmar as palavras do fantasma – que bem poderia ser o diabo –, maquina um plano. Um pouco mais à frente da mesma fala:

Hamlet
Maldição! Oh! Trabalha, meu cérebro! Ouvi dizer
Que certos criminosos, assistindo a uma peça,
Foram tão tocados pelas sugestões das cenas,
Que imediatamente confessam seus crimes;
Pois embora o assassino seja mudo,
Fala por algum órgão misterioso. Farei com que esses atores
Interpretem algo semelhante à morte do meu pai
Diante de meu tio
E observarei a expressão dele quando lhe tocarem
No fundo da ferida.
Basta um frêmito seu — e sei o que fazer depois.
(SHAKESPEARE, 2010, p. 64)

Elaborado o plano, Hamlet acrescenta algumas linhas a uma peça denominada “O assassinato de Gonzaga”, e pede a Horácio que o ajude na observação do tio; a fim de avaliarem juntos a reação deste. Encenado o drama para os membros da coroa, a sutileza da observação é dispensada. Ao assistir à representação de um rei morto pelas mãos do próprio irmão, envenenado pelo ouvido enquanto dormia, o regicida de pronto se levanta alarmado, retirando-se em seguida.

Mesmo confirmada a culpa, Hamlet não toma nenhuma atitude drástica. Além do mais, um barco o aguarda para uma viagem à Inglaterra. Antes, porém, procurando pela mãe, que o havia chamado, encontra o assassino de seu pai em um dos quartos, rezando. Poupa-o da morte, contudo, a fim de que não encontre salvação por conta dessas preces. Já em outro aposento, conversa com mãe quando ouve um barulho atrás da tapeçaria e, com uma estocada, mata Polônio, ali escondido. Na sequência, Hamlet apela para a memória do pai assassinado, com o intuito de incitar arrependimento nela. Destarte, procura convencê-la a abandonar o leito conjugal. Hamlet dirige-se à mãe:

Olha aqui este retrato, e este. (*Mostra a ela retratos do pai e do tio.*)
Retratos fiéis de dois irmãos.
Veja a graça pousada neste rosto —
Os cabelos de Apolo, a frente do próprio Júpiter;



O olho de Marte, que ameaça e comanda;
O pobre igual de Mercúrio-mensageiro
Descendo numa montanha alta como o céu;
Um conjunto e uma forma na qual
Cada deus fez questão de colocar sua marca,
Pra garantir ao mundo a perfeição de um homem.
Este era seu marido. Vê agora o que se segue;
Aqui está o outro marido, como uma espiga podre,
Contaminando o irmão saudável. A senhora tem olhos?
E deixa de se alimentar nesta montanha límpida
Para ir engordar num lamaçal? Hei! Tem ou não tem olhos?
Não pode chamar isso de amor; na sua idade,
O zênite do sangue já passou, está domado.
E obedece à razão; e que razão
Trocaria isto por isto? (*Apona dos retratos.*)
(SHAKESPEARE, 2010, p. 89)

É por meio da memória que Hamlet procura dissuadir sua mãe. Nesse intuito, recorre aos retratos dos dois irmãos. Compara-os, persuadindo-a de que o primeiro marido é melhor, até que o fantasma do pai surge em cena. A figura incomum é vista apenas por Hamlet. De forma que o torna, aos olhos da mãe, um completo desvairado, reforçando, assim, o papel que ele já vinha desempenhando há algum tempo.

Detido pela morte de Polônio, e prestes a ser enviado ao exterior, Hamlet está transfigurado. Não é mais o príncipe hesitante, mas alguém diferente. Momentos antes de partir, Hamlet depara-se com o Capitão do exército de Fortinbrás, e fica a par de uma batalha que será travada na Polônia por conta de uma porção de terra sem muito valor. Uma vez mais, Hamlet volta-se contra si mesmo. Tem um motivo justo para se vingar e, mesmo assim, permanece sem qualquer atitude, enquanto pessoas como Fortinbrás são impelidas à guerra pelo tédio e pela abundância de riquezas. No que afirma:

Hamlet:
Todos os acontecimentos parecem me acusar,
Me impelindo à vingança que retardo!
O que é um homem cujo principal uso e melhor aproveitamento
Do seu tempo é comer e dormir? Apenas um animal.
É evidente que esse que nos criou com tanto entendimento,
Capazes de olhar o passado e conceber o futuro, não nos deu
Essa capacidade e essa razão divina
Para mofar em nós, sem uso. Ora, a não ser por
esquecimento animal,
Ou por indecisão pusilânime,
Nascida de pensar com excessiva precisão nas
consequências —
Uma meditação que, dividida em quatro,
Daria apenas uma parte de sabedoria
E três de covardia — eu não sei.
(SHAKESPEARE, 2010, p. 101)



Hamlet é impelido, como no encontro com o ator, para um reparo em si. Inveja a disposição dos homens que rumam à guerra a troco de praticamente nada, enquanto ele perdura apático à morte do pai. Acredita que a razão foi feita para ser usada, e não para mofar sem uso nos sujeitos. Consta, em virtude do excesso de reflexão, sua disposição pusilânime. A partir daí, reorienta-se subjetivamente, de modo que, após esse encontro, Hamlet torna-se resoluto e cruel. Continua a citação:

Hamlet:

A tudo que a Fortuna, a morte e o perigo engendram,
Só por uma casca de ovo. Se verdadeiramente grande
É não se agitar por uma causa maior,
Mas encontrar motivo de contenda numa palha
Quando a honra está. Como é que eu fico, então,
Eu que com um pai assassinado e uma mãe conspurcada,
Excitações do meu sangue e da minha razão,
Deixo tudo dormir? E, pra minha vergonha,
Vejo a morte iminente de vinte mil homens
Que, por capricho, uma ilusão de glória,
Caminham para a cova como quem vai para o leito,
Combatendo por um terreno no qual não há espaço
Para lutarem todos; nem dá tumba suficiente
Para esconder os mortos? Oh, que agora em diante
Meus pensamentos sejam só sangrentos; ou não sejam
nada! (SHAKESPEARE, 2010, p. 102)

Observa-se, aqui, o ponto em que se precipita a determinação do protagonista. Há uma relação complexa entre a subjetividade e o meio. Em *Hamlet*, o protagonista tanto sofre ações quanto consegue empenhá-las ao seu redor. A um só tempo, processa em si o mundo, transformando-o a seu favor. Basta observar o que se segue a caminho da Inglaterra. Designados pelo rei, Rosencrantz e Guildenstern acompanham-no. Além disso, levam consigo uma carta aos destinatários da coroa inglesa, com a ordem de que matem o príncipe prontamente. Contudo, Hamlet descobre a correspondência em tempo de mudá-la, pedindo, então, a execução dos emissários do rei. Assim, os pensamentos sangrentos tomam forma sem o embaraço anterior. Daqui em diante não há espaço para a dúvidas ou hesitação, o príncipe então avança, firme e resoluto, para o trágico desfecho.

Evidencia-se, dessa maneira, como a identidade de Hamlet é deslocada ao longo da peça. Haja vista que, durante o drama, sua essência é transformada em resposta a diferentes acontecimentos. Ou seja, Hamlet passa de enlutado obstinado a justiceiro adormecido; até que se torna enfim obstinado e certo, cobrando as mortes que lhe parecem devidas. Nesse espaço de tempo, rasura as próprias memórias a cada nova determinação.

As sucessivas reparações em *Hamlet* demoram-se. O processo modificativo estende-se, com

retrocessos e avanços, antes que se conclua. Só por fim o príncipe consegue vencer sua própria hesitação, ainda que cômico dela há algum tempo. Já no drama de Samuel Beckett, Winnie sofre uma corrosão acelerada. No primeiro ato, ela disfarça o pessimismo com bordões e repetições desprovidas de profundidade. Todavia, a angústia está entremeada a falas otimistas e a gestos contraditórios. Como na passagem a seguir:

Winnie

Dom maravilhoso — (*para de limpar, deposita os óculos*) — queria eu ser assim — (*dobra o lenço*) — tudo bem — (*devolve o lenço ao seu lugar, no decote*) — não posso me queixar — (*procura os óculos*) — não não — (*pega os óculos*) — não devo me queixar — (*coloca os óculos na frente dos olhos, olhando através de uma das lentes*) — tantas bênçãos a agradecer — (*olhando através da outra*) — nada de dor — (*recoloca os óculos*) — quase nada — (*procura a escova*) — que coisa maravilhosa — (*pega a escova*) — nada se compara a isso — (*examina o cabo da escova*) — uma dorzinha de cabeça às vezes — (*examina o cabo, lê*) — garantida... puras e... autênticas... quê? — (*olha mais de perto*) — puras e autênticas... — (*tira o lenço do decote*) — é isso — (*desfralda o lenço*) — de vez em quando, raramente, uma leve cefaleia — (*começa a esfregar o cabo da escova*) — como vem — (*esfrega*) — vai — (*esfregando mecanicamente*) — é isso (*esfregando*) — grandes bênçãos — (*para de limpar, olhar perdido e fixo, voz entrecortada*) — talvez não tenham sido em vão, as preces — (*pausa, mesma voz*) — antes de começar — (*pausa, mesma voz*) — depois de acabar. (BECKETT, 2010, p. 32)

É perceptível como Winnie muda ininterruptamente de opinião em pouco tempo. A princípio ela afirma “não posso me queixar”, acrescentando “não não”, no que se segue “não devo me queixar”. Desse modo, ela considera que não há motivos para queixas. Reafirmando essa condição com certa veemência ao repetir a negativa, “não não”. Para, em seguida, acrescentar, “não devo me queixar”, como se houvesse motivos para tanto, só que, por bem, fosse melhor não o fazer. Em seguida, retoma o tom otimista, dizendo “tantas bênçãos a agradecer”, no que acrescenta “nada de dor”, para enfim relativizar suas duas assertivas anteriores com “quase nada”. Em sequência, uma nova tríade que repete a mesma estrutura (otimismo + reafirmação = dúvida). Assim, ela prossegue, “que coisa maravilhosa”, “nada se compara a isso”, “uma dorzinha de cabeça às vezes”. Nessa última sequência é empregada uma fina ironia. Para melhor notá-la, basta colocar a frase na ordem direta, em que teremos: “uma dorzinha de cabeça às vezes, que coisa maravilhosa, nada se compara a isso”. Winnie prossegue falando sobre sua esporádica cefaleia, destacando o modo essa vem e vai embora. Daí então, após uma breve pausa, em que fica o vazio, Winnie, com a voz entrecortada, relaciona suas melhoras a pequenos milagres. Como se o término dessas dores de cabeça decorresse de uma intervenção divina. Mais especificamente, em resposta às preces feitas por ela ao início e término de cada dia.

Os movimentos corporais estão em condições de igualdade com as palavras em *Dias felizes*.



Carregados de significado, os gestos acompanham de perto as palavras. Não subordinados às palavras, os gestos cumprem funções autônomas e variadas.

Winnie

Onde está o seu lenço, querido? (*Pausa.*) Onde está sua delicadeza? (*Pausa.*) Ah, meu bem, você está comendo isso! Cuspa logo, Willie, cuspa! (*Pausa. Novamente de frente.*) Tudo bem, acho que no fim das contas é natural. (*Voz entrecortada.*) Humano. (*Pausa. Mesmo tom.*) O que se há de fazer? (*Cabeça baixa, mesmo tom.*) O dia inteiro. (*Pausa. Mesmo tom*) Dia após dia. (*Pausa. Levanta a cabeça. Sorri. Calma*) O velho estilo! (*Desfaz o sorriso. Volta a lixar as unhas.*) Não, esta eu já fiz. (*Passa à seguinte.*) Devia ter colocado meus óculos! (*Pausa.*) Agora é tarde. (*Termina a mão esquerda, examina o resultado.*) Um pouco mais humana. (*Começa a mão direita. O que se segue é entremeado pelo lixar das unhas, como antes.*). (BECKETT, 2010, p. 50)

Winnie repreende seu marido por estar comendo — o que se supõe — catarro. Ao perceber que Willie é indiferente aos seus apelos, ela tenta se resignar. Assim, parece consentir, “tudo bem, acho que no fim das contas é natural”, para em seguida denunciar-se afetada pelo ato escatológico, ao pronunciar “humano” com a voz entrecortada. Indaga-se então, “O que se há de fazer?”. O consentimento expresso pela pergunta retórica é cancelado pela ação de Winnie, que abaixa a cabeça. Daí em diante Winnie parece prestes a tratar de sua tristeza abertamente. Quando afirma “O dia inteiro, dia após dia”, mas para. Em meio à revelação de sua tristeza, levanta a cabeça e sorri. Mas não por muito tempo, logo desfaz o sorriso. Prossegue então com a atitude maquinal de lixar as unhas, entregue à completa banalidade, “Devia ter colocado meus óculos! Agora é tarde”, diz ela. Ao fim, uma nova ironia. Lixada a mão esquerda, ela se considera “Um pouco mais humana”. Estar mais próxima da humanidade é, por conseguinte, estar mais higienizada e cuidada, ao passo que “humano”, um pouco antes, é como ela define a natureza anti-higiênica de comer catarro.

Assim como Hamlet, Winnie percebe modificações em si mesma. A diferença essencial revela-se, contudo, na impossibilidade de transformar o mundo em *Dias felizes*. Por conta disso, os propósitos subjetivos ficam restritos, ou são frustrados. Dessa forma, Winnie é outra, só que em meio à paralisia cênica. A esse respeito, Winnie nota: Antes eu achava... (*pausa.*)... digo, antes eu achava que não havia diferença entre uma fração de segundo e a seguinte. (*Pausa.*) Antes eu dizia... (*pausa.*)... digo, antes eu dizia: Winnie, você é imutável, nenhuma fração de segundo jamais será diferente da seguinte. (BECKETT, 2010, p. 61). Logo, Winnie é consciente da própria corrosão, sem que possa, assim como Hamlet, empregá-la em seu benefício.

O moto contínuo de modificar conservando, que perpassa *Dias felizes*, é expresso em outro trecho do segundo ato, em que percebemos o acúmulo do passado percebido pela subjetividade corroída. De acordo com Winnie,



Antes... agora... que dureza para o espírito. (Pausa.) Ter sido sempre o que sou — e tão diferente daquela que era. (Pausa.) Sou uma, digo, sou uma, e então outra. (Pausa.) Agora uma, depois outra. (Pausa.) Há tão pouco a dizer. (Pausa.) E dizemos tudo. (Pausa.) Tudo o que é possível. (Pausa.) E nem uma palavra de verdade em parte alguma. (BECKETT, 2010, p. 56)

Em uma das mais belas passagens do drama, Winnie reconhece a transformação em si, no que lemos: “ter sido sempre o que sou — e tão diferente do que era. Sou uma, digo, sou uma, e então outra. Agora uma, depois outra”. Desse modo, Winnie expressa a ferocidade corrosiva de *Dias felizes*. Apesar de ter sido sempre a mesma, Winnie percebe-se diferente do que fora. Espanta, sobretudo, a velocidade com que ocorre essas transformações. Pois, ao dizer “sou uma”, ela já não coincide consigo, é “outra”.

A impossibilidade de dizer-se em definitivo foi notada por Roland Barthes. Em “Escrever, verbo intransitivo?”, ao debater o pensamento de Émile Benveniste, Barthes observa que a subjetividade encontra um destinatário por meio de um enunciado já cristalizado, de sorte que, no contato intersubjetivo, há um intervalo, responsável por uma diferença entre o que é escrito pelo “eu” e o que é apreendido pelo “tu”. De tal modo que,

no processo de comunicação, o trajeto do *eu* não é homogêneo; quando eu libero o signo *eu*, refiro-me a mim mesmo na medida em que eu falo, e trata-se então de um ato sempre novo, mesmo que repetido, cujo “sentido” é sempre inédito; mas, ao chegar ao seu destino, esse *eu* é recebido por meu interlocutor como um signo estável, provindo de um código pleno, cujos conteúdos são recorrentes. Em outros termos, o *eu* de quem escreve *eu* não é o mesmo que o *eu* que é lido por *tu*. (BARTHES, 2004, p. 21)

Comentando a teoria de Benveniste, em cujo princípio está a relação intersubjetiva, Barthes assinala a impossibilidade de se construir um enunciado definitivo sobre o eu. Ao se apoderar da linguagem na primeira pessoa, o eu assume um lugar subjetivo na linguagem, expressando algo sobre si mesmo, ao passo que o enunciado, recebido pelo destinatário, não é mais subjetividade, mas uma mensagem consolidada, decifrável como código pleno. Dessa maneira, o destinatário não pode conhecer de todo a subjetividade do enunciador, já que o enunciado não passa de um momento fixado na linguagem; um entre tantos outros da subjetividade em transformação.

Winnie assinala um efeito semelhante em sua corrosão. Já que, ao ser submetida a bruscas mudanças, percebe a si mesma como outra. Do que acaba de dizer, fica um resto de si apenas. Por conta disso, quando ela diz “eu sou”, então é outra. A violenta corrosão de Winnie coloca em perspectiva presente e passado. Por vezes, nota-se uma diferença de um enunciado a outro, de tal modo que atravancam o desenvolvimento cênico. Então, quando finalmente há uma passagem temporal significativa, abre-se um abismo que engole, além de Winnie, todos os acontecimentos



intermediários no entreato.

Em *Hamlet*, há uma transformação subjetiva progressiva. Por mais que recue, Hamlet transforma-se sob os efeitos do tempo e de suas próprias reflexões. Capaz de apreender o que está fora e dentro de si, ele consegue, mesmo após uma longa hesitação, tomar posse de si. Com isso, vinga-se, a custo de sua própria vida, do tio, o assassino de seu pai.

Imobilizada em cena, Winnie assenhora-se de si, mas não por meio da dissimulação. Aliás, como também tentou Hamlet. Muito pelo contrário, ela assume o controle justamente ao aceitar sua derrota. De modo que reconhece, no cansaço, a inutilidade do esforço ingênuo de perseverança. Consciente do fracasso, Winnie pode então anular as expectativas de um novo recomeço.



Referências

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARTHES, Roland. Escrever, verbo intransitivo? In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Trad. Maria Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes Editores, 2005.
- KNOWLSON, James. *Dammed to fame: the life of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1996.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

[RECEBIDO 24/01/2018]

[ACEITO 11/05/2019]